No. 4042.253
v.3
1923

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE"

Rec'd AUG 6 1923 B.P.L.

H042.253
vol 3 (1923

July 10, 1924

TROISIÈME ANNÉE
PREMIER FASCICULE

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1923

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
UNION MUSICOLOGIQUE

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE"

*
4042.253
3
1923

TROISIÈME ANNÉE

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1923

2457

MEMBRES DU CONSEIL

Dr. D. F. Scheurleer, Président	La Haye, Meerdervoort 53 F.
Dr. L. P. J. Michielsen, Secrétaire	La Haye, Leuvensche Str. 47.
Prof. Dr. Angul Hammerich,	Copenhague.
Prof. Dr. K. Nef,	Bâle.
Ad. Salazar,	Madrid.
Dr. O. M. Sandvik,	Holmenkollen, Christiania.
Prof. Dr. Tobias Norlind,	Stockholm.
Dr. J. Wagenaar,	La Haye.

UNIVERSITY OF MICHIGAN

SOMMAIRE

Dr. D. F. Scheurleer, Iconographie musicale 1
I. Krohn, Erneuerung des Musik theoretischen Unterrichts 2
Prof. Dr. Max Seiffert, O. M. Sandvik-Gerh. Schjelderup: Norges Musikhistorie, Bind II Kristiania, E. B. Oppi, 1921. — 292 SS. 8o. 16
Dr. E. Refardt, Studien über den Rhythmus und seine Bedeutung. 18
Dr. P. Nettl, Zur Vorgeschichte der süd-deutschen Tänze 44
Comptes-rendus relatifs à la musicologie *).
I. Allemagne Prof. Dr. Rudolf Schwartz. 57
II. Autriche Prof. Dr. Guido Adler. 69
III. Danemark Dr. Gunnar Hauch 77
IV. Finlande Toivo Haapanen 85
V. France I. G. Prod'homme. 87

Otto Ursprung, Der Hymnus aus Oxyrhynchos, das Älteste Denkmal Christlicher (Kirchen?) Musik 105
A. Sandberger, Zu den Geschichtlichen Voraussetzungen der Beethovenschen Pastoralsinfonie 133
Georges de St. Foix, Quatre Quatuors inconnus de Mozart 186
Th. W. Werner, Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg 204
Paul Nettl, Tschechische Musikwissenschaft (Eine Entgegnung) 208
Actes de la Société 211

*) Rangés d'après les pays en ordre alphabétique.

ICONOGRAPHIE MUSICALE

C'est avec le plus grand intérêt que j'ai lu l'article de Monsieur W. Barclay Squire sur l'Iconographie Musicale, dans le second fascicule de 1922 de notre Bulletin. Il y a déjà quelques années que ce sujet m'occupe et il y a longtemps que mon excellent ami Monsieur Tobias Norlind m'écrivait: „ne croyez-vous pas que le moment est arrivé pour étudier la question: comment préparer une espèce de Corpus, contenant la description de TOUS les portraits de musiciens?"

Voici que maintenant nous sommes au moins „trois". On pourrait donc faire un „collegium", mais il va sans dire qu'il est nécessaire d'avoir plus de trois collaborateurs.

C'est pourquoi je prends la liberté de m'adresser à nos nombreux lecteurs, en premier lieu pour prier les personnes, qui sont de l'avis de Monsieur Barclay Squire et qui sont prêtes à collaborer, de me donner leur opinion à ce sujet.

En second lieu pour proposer de constituer une commission, qui devrait commencer par projetter des statuts, et qui arrêterait un plan de travail. Il est absolument indispensable que dans tous les pays on adopte le même système de cataloguer.

Je me déclare prêt à servir comme intermédiaire jusqu'au moment où la commission aura été constituée.

Il sera une grande satisfaction pour le Conseil de notre Union Musicologique si bon nombre de membres nous donneraient leurs conseils et leur aide.

La Haye, Avril 1923

53F Meerdervoort — D. F. Scheurleer

ERNEUERUNG DES MUSIKTHEORETISCHEN UNTERRICHTS

(Selbstanzeige)

EINLEITENDES

Da die Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne des Worts eine verhältnismässig junge Disziplin ist, muss es begreiflich sein, dass die sogenannte Musiktheorie, die den angehenden Komponisten und ausübenden Musikern als Unterrichtsfach dargeboten wird, in mehr als einer Hinsicht von dilettantischen Gepflogenheiten beherrscht ist. Bei dem musikwissenschaftlichen Aufschwung der letzten Jahrzehnte sind denn auch die musiktheoretischen Probleme von mehreren Seiten einer eingehenden Erörterung unterzogen worden, wobei tiefgreifende Reformen sich als unumgänglich notwendig erwiesen haben und auch die erforderlichen Richtlinien in einer Fülle von Anregungen oder ausgearbeiteten Systemen sich schon erkennen lassen.

Einerseits durch die Erfahrungen meiner Lehrpraxis (seit 1890) andererseits durch das Studium der neueren Litteratur über Rhythmik, Melodik und Harmonik, sowie nicht zum wenigsten durch meine Arbeit auf dem Gebiet der vergleichenden Volksliedforschung bin ich veranlasst worden, allmählich die gesammte Musiktheorie nebst Kompositionslehre einer eingehenden und zusammenfassenden Untersuchung zu unterziehen, deren Ergebnisse einen in finnischer Sprache veröffentlichten „Lehrgang der Musiktheorie" (*Musiikin teorian oppijakso*) ausmachen werden. Von diesem Werk, dessen Zustandekommen durch Unterstützung des vom finnischen Reichstag alljährlich gespendeten „Fonds für Beförderung der finnischen Litteratur" ermöglicht worden ist, sind bis jetzt die drei ersten Teile zum Druck gelangt: die *Rhythmik* (*Rytmioppi*) 1914, die *Melodik* (*Säveloppi*) 1916; die *Harmo-*

nik (*Harmoniaoppi*) 1923. Die übrigen Teile: Kontrapunkt (nebst Kanon und Fuge), Formenlehre, Instrumentation, sind in ihren Hauptlinien geplant, in einheitlichem Anschluss an die vorigen. Mit der Erlaubnis der Redaktion nehme ich mir die Freiheit, hier die wichtigsten charakteristischen Züge meines Unternehmens darzulegen (zunächst inbezug auf die Rhythmik).

I. RHYTHMIK

Schon der Umfang der beiden ersten Teile (Rhythmik ca. 450, Melodik ca. 550 Seiten) zeigt an, wie überaus wichtig mir eine stilgemässe Ausbildung in der *einstimmigen* Komposition erschienen ist. Selbstverständlich bildet die Rhythmik die Grundlage derselben, sowie auch späterhin für die mehrstimmige Tonsetzkunst. Während der *rhythmischen* Übungen, die sich von den kleinsten rhythmischen Einheiten bis zur *Strophe* = (dreiteiliger Liedform nebst koordinierten Bildungen) erstrecken, bleibt das melodische Element zunächst dem Instinkt des Lernenden überlassen, um nachher, in der *Melodik*, auch seinerseits durch stilisierende Übungen herangebildet zu werden. In der Hand eines erfahrenen Lehrers mögen indessen die beiden ersten Teile auch ineinandergreifend gleichzeitig zur Anwendung gelangen.

In rein rhythmischer Hinsicht habe ich mich, gleich *Theodor Wiehmayer*, für die von *Westphal* und *Schmidt* dargelegte antikmetrische Grundlage entschieden. Durch eingehende Analysen Schubertscher Lieder, Beethovenscher Sonaten und Bachscher Fugen kam ich zur Einsicht, dass die *metrischen* Erscheinungen in aller Musik dieselben bleiben, obwohl die freie motivische Ausgestaltung des Rhythmus in mannigfacher Weise wechselt; doch lassen sich auch diese Verschiedenheiten auf gewisse einheitliche Prinzipe zurückführen, und stets behält das metrische Schema, bei aller individueller Freiheit der Melodie, in der *Begleitung* das Übergewicht. Deswegen erscheint es vernünftig, dass der Lernende sich zuerst in den metrisch beherrschten einfachen Bildungen übt, um später auch mit den eigentümlicheren rhythmischen Gestaltungen frei schalten zu können. Ausserdem bilden die metrischen Verhältnisse die Stützpunkte für die melodischen und harmonischen Werte der Töne.

Der rhythmische Lehrgang teilt sich demgemäss ein nach den

Kategorien der metrischen *Einheiten*: Taktfuss, Phrase, Periode, Strophe.

1. *Taktfuss.*

Taktfuss nennt sich der Zeitraum von jeder Hebung zur folgenden, entspricht also dem Versfuss der Poësie. Die willkürliche Praxis der Notenschrift bringt es mit sich, dass die Takte jenachdem entweder 1, 2, 3, 4 oder sogar 5 Taktfüsse enthalten, was bei der Analyse also stets besonders erst festzustellen ist. *Beispiel I.*

Ihrer Art nach sind die Taktfüsse entweder von *gleicher* oder *ungleicher Länge.* Die gleichlangen Taktfüsse sind entweder *zweiteilig* (Marsch) oder *dreiteilig* (Walzer). Die ungleichen Taktfüsse verbinden sich gewöhnlich zu Taktfuss*paaren* von gleicher Länge; innerhalb jedes Paares verhält sich die Dauer der Taktfüsse entweder wie 1 zu 2 (Mazurka) oder wie 2 zu 3 (bez. wie 2 zu 1 und 3 zu 2). *Beispiel II.* Die erstere Taktart nennen wir *dreiwechselnd,* die letztere *fünfwechselnd.* Bei nicht paarweise verbundenen Taktfüssen ungleicher Länge entsteht die *freiwechselnde* Taktart. *Beispiel III.* Ganz *ungeregelte* Verhältnisse in der Dauer der Taktfüsse befinden sich erstens zwischen verschiedenen Sätzen desselben Werkes, zweitens erscheinen sie durch die agogische Elastizität des Zeitmasses, die jedoch die Illusion der metrischen Ordnung nicht vernichtet, und drittens zuweilen bei Fermaten, die aber meistens nur eine Umschreibung wirklicher überzähliger oder erweiterter Taktfüsse bedeuten.

Eine andere Bewertung der Taktfüsse entsteht durch die ungleiche *Stärke* der Hebungen. Auf dem Untergrunde der metrisch geregelten *Haupt-*, *Neben-* und *Zwischen*hebungen (z. B. s. unten). die in der Begleitung sich stets mehr oder weniger fühlbar machen, treiben in den Motiven die verschiedenen rhythmisch, melodisch oder harmonisch veranlassten *Freihebungen* ihr Spiel nach Belieben. *Beispiel IV.*

Auf die angedeuteten allgemeinen Erörterungen folgen die rhythmischen *Übungen* nach folgenden Kategorien, die sich stufenweise in verschiedenen Kombinationen einander anfügen, nebst entsprechenden Beispielen aus der klassischen und romantischen Musik oder aus Werken finnischer Komponisten, alles im Rahmen 4- (und 2-)hebiger Phrasen; die *Taktierung* der Beispiele ist den Taktfüssen entsprechend umgeändert, so dass jeder Takt-

fuss mittelst eines Taktstriches (oder innerhalb drei- und fünfwechselnder Taktfusspaare durch punktierte Striche)abgesondert ist. *Beispiel V.*

a. Zweiteilige Taktfüsse.

Stammrhythmen [1]) *:* Spondeischer Taktfuss (in normaler Notierung), abgebrochener T. , ganzlanger T. , Auftakt , pausierender T. —, daktylischer T. , Vierton , gegendaktylischer T. , amphibrachischer T. , punktierter T. , gegenpunktierter T. .

Alterierte Taktfüsse : alt. Vierton (ganzalteriert) voralteriert, nachalteriert), alt. dakt. T. , alt. gegendakt. T. , alteriertpunkt. T. .

Der Vollständigkeit halber müssen auch die *gegenalterierten* Formungen erwähnt werden, doch ohne spezielle Übungen zu veranlassen. Für die verschiedenartigen *Auftakte* aber, die aus unterschiedlichen Stammrhythmen und alterierten Taktfüssen sich ableiten lassen, ist im Anschluss an dieselben je eine Übung zu empfehlen , , , , , , , , , , .

Ohne ins einzelne ausgeführte Übungen ist die unübersehbare Menge der *Koloraturtöne* (= weitere Unterteilungen innerhalb der Taktfüsse), der *gebundenen Töne* (= Bindung der Grenztöne benachbarter Taktfüsse) und der *Binnenpausen* (zwischen den Tönen innerhalb der Phrase) anzuführen. Bei den Koloraturtönen ist ihr allgemeiner *gleitender* Charakter hervorzuheben, der bei allen Sondergestaltungen den vorherrschenden Eindruck ausübt. Von den gebundenen Tönen sind zweierlei Arten zu unterscheiden, jenachdem der Anfang der Bindung auf eine *Hebung* oder *Senkung* fällt, z. B. , , die letz-

---

[1]) Die Benennungen in deutscher Sprache sind natürlicherweise nur als vorläufige anzusehen, in der Erwartung, dass sie von einem deutschen Fachmann geprüft und endgültig zurechtgestellt werden.

teren werden allgemein Synkopen genannt. Den Binnenpausen sind noch die *Fehltakte* beizuzählen, wo auf der *Haupt*hebung eine Pause erscheint („Geheimhebung", s. Beisp. 4.); die als Ergänzung der Fehltakte oft auftretenden *Übertakte* (Erweiterung der Phrase bis zur Haupthebung der folgenden) werden auch an geeigneter Stelle erwähnt. *Beispiel VI.*

Obwohl, wie gesagt, die genannten von den regelmässigen abweichenden Rhythmen wegen ihrer schier endlosen Mannigfaltigkeit sich nicht für selbsttätige stufenweise fortlaufende Übungen eignen, ist denselben doch in anderer Weise beizukommen, nämlich so, dass der Lernende sie aus Meisterwerken herausfindet und sie zu den zu Grunde liegenden Stammformen *zurückführt*, also sozusagen aus Variationen das Thema herausschält. Durch derartige Übungen wird am besten der Sinn für kunstgemässe Anwendung allerart rhythmischer Freiheiten gefördert.

b. Dreiteilige Taktfüsse.

Das Vorhergesagte ist selbstverständlich auch auf die dreiteiligen, sowie auf die darauf folgenden Taktfussarten anzupassen.

Stammrhythmen: trochäischer Taktfuss ♩♪ (in normaler Notierung), abgebrochener T. ♩𝄾, Auftakt 𝄽♪, dreiteiliger ganzlanger T. 𝅗𝅥., Dreiton ♫, gegentrochäischer T. ♪♩.

Alterierte Taktfüsse: Voralterierter Dreiton ♩.♫, nachalterierter Dreiton ♫♩.♪.

Koloraturtöne, gebundene Töne und Binnenpausen u.s.w., gleich den zweiteiligen Taktfüssen.

c. Dreiwechselnde Taktfüsse.

Dieselben verbinden sich zu Taktfusspaaren zu je einem *vollen* und einem *gedrängten* (bez. zur Hälfte abgeknappten) Taktfuss, in gleicher oder wechselnder Reihenfolge ($\frac{1}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$) oder beide Arten beliebig abwechselnd). Die vollen Taktfüsse sind gleich den *zweiteiligen*, in allen ihren verschiedenen Gestaltungen, die gedrängten bilden sich in der Regel folgendermassen:

Paarton ♫ (= gedrängter spond. T.), Einton ♩ (= gedr. ganzlanger T.), alterierter Paarton ♩.♪ (= gedr. punkt. T.).

Alle übrigen Formen der gedrängten Taktfüsse machen den Eindruck von Koloraturtönen oder anderen unregelmässigen rhythmischen Gebilden.

d. Fünfwechselnde Taktfüsse.

Die fünfwechselnden Taktfusspaare bestehen aus einem *vollen dreiteiligen* und einem *gedrängten zweiteiligen* Taktfuss. Wegen des ungewöhnlichen Eindrucks der Fünfteiligkeit an und für sich sind dabei meistens nur die allereinfachsten Taktfussformen gebräuchlich. Die komplizierteren, die bei den geläufigeren Taktfussarten sehr zur Bereicherung des musikalischen Ausdrucks beitragen, bringen in schwerverständlicheren Arten nur Undeutlichkeit zu Stande.

e. Freiwechselnde Taktfüsse.

Dieselben lassen sich aus verschiedenen Kombinationen der vorhergenannten Taktfussarten zusammenfügen. Im *dramatischen* Styl haben sie grosse Bedeutung; aber auch im *Choral*gesang, wo sie durch Fermaten maskiert recht allgemein auftreten, tragen sie zur Erhabenheit des Ausdrucks nicht wenig bei. *Beispiel VII.*

Dreiwechselnde und zweiteilige T. (z. B. $\frac{1}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$).

Fünfwechselnde und zweiteilige T. (die erstgenannten in verdoppelten Notenwerten, (z. B. $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$).

Fünfwechselnde und dreiteilige T. (z. B. $\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$).

Fünfwechselnde und dreiwechselnde T. (z. B. $\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4} = \frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$).

Dreiwechselnde und dreiteilige T. (z. B. $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{4}{8}$).

Eine Sonderstellung kommt, ausser den freiwechselnden Taktfüssen, auch den *gemischten*, *gedehnten* und *gedrängten* zu.

Gemischte Taktfüsse entstehen durch Zusammenfügung zwei- und dreiteiliger von *gleicher* Dauer; so entstehen *Triolen* inmitten zweiteiliger Taktfüsse, *Duolen* und *Quartolen* inmitten dreiteiliger.

Gedehnte Taktfüsse entstehen aus normalen Taktfusspaaren durch Ausmerzung jeder zweiten Hebung, z. B. $\frac{2}{4}$ (ganzlanger nebst spond. T.): $\frac{2}{2}$ (gedehnter dakt. T.).

Es verwandeln sich aber die normalen dreiteiligen Taktfusspaare mittelst Dehnung in *triolalterierte* zweiteilige, (Abart der geradalterierten), z. B. $\frac{3}{8}$ (dreiteil. ganzlanger nebst troch. T.): $\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$ (triolalterierter dakt. T., vgl.).

Aus normalen drei*wechselnden* Taktfusspaaren entstehen gedehnte dreiteilige Taktfüsse, z. B. $\frac{3}{4}$ (Einton nebst punkt. T.): $\frac{3}{4}$ (gedehnter nachalterierter Dreiton). Oft werden ganze Tonstücke in *gedehnter* (verdoppelter) *Notierung* geschrieben, wahrscheinlich meist aus kalligraphischen Gründen, selten mit irgend einem sachlich musikalischen Zweck, z. B. Alla breve Choralnotierung ($\frac{2}{2}$), Walzer ($\frac{3}{4}$), Fünfviertelakt ($\frac{5}{4} = \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$).

Am gebräuchlichsten sind gedehnte Taktfüsse in den *Schlussphrasen* ganzer Perioden oder Strophen; doch werden sie dann eben meist nicht als solche besonders notiert!

Gedrängte Taktfüsse, die als regelrechte Bestandteile der drei- und fünfwechselnden Taktfusspaare bestehen, erscheinen auch als Taktmaass einheitlicher Tongruppen (Phrasen, Perioden) inmitten normaler Taktfussgruppen, als eine Art Stretto, z. B. $\frac{2}{4}$ (voralterierter Vierton): $\frac{2}{8}$ (gedrängter punkt. nebst spond. T.). Wiederum verwandeln sich drei*teilige* Taktfüsse in dreiwechselnde Taktfusspaare, z. B. $\frac{3}{8}$ (voralterierter Dreiton): $\frac{3}{8}$ (gedrängter punkt. T. nebst Einton). Ebenfalls entstehen aus einem drei*wechselnden* Taktfusspaar drei zweiteilige gedrängte Taktfüsse, z. B. $\frac{3}{4}$ (nachalterierter Vierton nebst Einton): $\frac{2}{8}$ (gedrängter spond., punkt. und ganzlanger T.). Auch die *gedrängte Notierung* findet sich oft (ohne verständlichen Grund) in ganzen Tonstücken vor, besonders in zweiteiliger Taktart (*Schumann:* Album für die Jugend No. 6, 12, 13,

17, 25, 28, 33, 34, 40, 43; in No. 9 erscheint sie aber mit vollem Recht in der mittleren Periode, neben den normalen Taktfüssen der beiden äusseren).

2. *Phrase.*

Als *Phrase* gilt in metrischer Hinsicht die Einheit mehrerer Taktfüsse, die von *einer* Haupthebung regiert werden. Nach der Anzahl der Hebungen werden die Phrasen in 2-, 3-, 4-, 5- und 6-hebige eingeteilt. Mehr als sechs Taktfüsse können, nach Aristoxenos, nicht zwischen zwei nacheinander folgende Haupthebungen eingeschlossen sein; die allgemeine Praxis bestätigt diese Regel, indem es scheint, dass eine Haupthebung nicht die genügende Wirkungskraft besitzt, um für noch längere Strecken als zusammenfassender Stützpunkt empfunden zu werden.

Da die Taktfussübungon füglicherweise im Rahmen der gebräuchlichsten, nämlich der 4-hebigen Phrasenform ausgeführt worden sind (ausnahmsweise auch in der 2-hebigen), so erübrigen sich die Phrasenübungen in 4-hebiger Gestalt, ausser für die mit einer *Auftaktshebung* (Vorhebung) beginnenden Gebilde, sowie die mit noch weiterem Auftakt versehenen oder gar mit doppelter Vorhebung eintretenden. Die übrigen verschiedenen Arten von *Phrasenbeginn,* sowie von *Phrasenschluss* (volltaktig, auftaktig, fehltaktig, — männlich, weiblich) bedürfen ebenfalls keiner besonderen Übungen; sie sind nur in den schon ausgeführten aufzusuchen und festzustellen. Dagegen ist es überaus wichtig, mit *verschiedenhebigen* Phrasen vertraut zu werden. Denn so allgemein üblich die 4-hebige Gestalt auch ist und mit wie gutem Recht sie immer als die eigentliche Normalform der Phrase gilt, so gewinnen die übrigen gerade in ihrem Verhältnis und Gegensatz zur 4-hebigen einen hochzuschätzenden Ausdruckswert, der weder in der Analyse der Meisterwerke noch für die Weiterentwicklung der gegenwärtigen Kompositionstechnik bis jetzt genügend berücksichtigt worden ist.

Für die Übungen mit verschiedenhebigen Phrasen ist der Rahmen von *Doppelphrasen* oder auch von gepaarten, zwei Doppelphrasen enthaltenden *Perioden* heranzuziehen. Folgende Reihenfolge der Kategorien ist dabei zu empfehlen:

Zweihebige Phrasen in verschiedenen Taktfussarten,

dieselben, mit vierhebigen verbunden;
dreihebige Phrasen,
dieselben, verbunden mit vier- oder zweihebigen, zwei-, drei- und vierhebige vereint;
fünfhebige Phrasen,
dieselben, verbunden mit vier-, zwei- oder dreihebigen;
(zwei-, drei-, vier- und fünfhebige Phrasen können auch alle vereint auftreten, bilden aber ein einheitliches Ganzes nur in umfangreicheren Perioden);
sechshebige Phrasen,
dieselben, verbunden mit drei-, vier- oder fünfhebigen. *Beispiel VIII.*

Bei drei- (und fünf-)wechselnden Taktfüssen können Phrasen mit *ungerader* Hebungszahl nicht vorkommen, da die Taktfusspaare dadurch zerstört würden; sie verwandeln sich somit in freiwechselnde.

Der sogenannte „5-zeitige Takt" kann sich also in drei Gestalten vertreten lassen (s. Beisp. 7, 16, 5):
fünfwechselnde Taktfusspaare ($\frac{5}{8} = \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ oder $\frac{5}{4} = \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$),
dreihebige freiwechselnde Phrasen ($\frac{5}{4} = \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{1}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4}$) und
fünfhebige Phrasen mit zwei- oder dreiteiligen Taktfüssen ($\frac{5}{2} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{15}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$).

3. *Periode.*

Als *Periode* wird allgemein nur die regelmässigst paarweise zusammengefügte Einheit von vier Phrasen bezeichnet, allenfalls auch alle daraus durch Erweiterung oder Elision entstehenden Gebilde. Die übrigen aus mehreren Phrasen bestehenden Gestaltungen werden dann mit dem unbestimmten Begriff „Satz" oder „Gang" abgefertigt. Ich muss gestehen, dass gegenüber dieser höchst ungenügenden Lehrpraxis die von *J. H. Heinr. Schmidt* dargelegte Theorie der antiken Eurhythmie, insbesondere auch die Periodenlehre, mit der Gewalt einer künstlerischen Offenbarung einleuchtet; und nachdem sorgfältige Analysen mir erwiesen haben, dass die vom genannten Verfasser hervorgehobenen *drei Hauptarten* des antiken Periodenbaus (gangartig, gepaart, umspannend) nicht nur in den klassischen und modernen

Meisterwerken von Bach bis Wagner nachweisbar sind, sondern auch stets der jeweiligen Hauptart des musikalischen Ausdrucks (episch, lyrisch, dramatisch) entsprechend Verwendung finden, musste ich zur Überzeugung gelangen, dass diese Errungenschaften für den Kompositionsunterricht, sowie für die fernere Entwicklung der kompositorischen Technik von höchster Wichtigkeit sind.

Die Übungen beginnen demgemäss mit den *gangartigen* (stichischen) Perioden, die aus drei oder mehreren einander entsprechenden Phrasen oder Phrasengruppen bestehen. Der Umfang der letzteren ist beliebig; doch können die Übungen bei Gruppen von vier Phrasen Halt machen, denn die gangartigen Perioden mit umfangreicheren Gliedern kommen nur in grösseren Werken vor, deren Aufbau erst in der Formenlehre zu behandeln ist.

Die epische Wirkung des gangartigen Aufbaus kommt in Übergängen und ähnlichen Bindegliedern zur Geltung (s. Beisp. 13)

Die *gepaarten* (palinodischen) Perioden haben ruhigen lyrischen Charakter, bestehend aus zwei einander entsprechenden Phrasengruppen; die gebräuchlichste Form enthält zwei Doppelphrasen. Bekanntlich entsteht durch ihre allzu häufige Verwendung die mit recht verpönte „Viereckigkeit" (*carrure*) der musikalischen Form. Es ist auch begreiflich, dass zur Vermeidung dieses Übelstandes mannigfache Kunstmittel angewendet werden, wodurch die Form der gepaarten Periode abwechslungsreicher sich gestaltet. Demgemäss gehen auch die Übungen von der einfachen gepaarten Form über zu solchen, wo die rhythmische Analogie der Glieder, ohne unkenntlich zu werden, sich mehr oder weniger verschiebt, z. B. durch *Erweiterung* der Zahl der Taktfüsse oder durch Einführung *gedehnter* Taktfüsse anstatt normaler. Demnächst folgt die entweder schlichte oder veränderte *Wiederholung* beider Glieder oder auch nur eines derselben, und schliesslich noch die Einschaltung *überzähliger* Phrasen (oder Phrasengruppen) entweder zum Anfang, zur Mitte oder zum Schluss der Periode (Vorphrase, Zwischenphrase, Überphrase, *gr.* proodikon, mesodikon, epodikon). Am gebräuchlichsten ist die Überphrase, die den Abschluss verstärkt.

Nach den auf dem Grund zweier Doppelphrasen sich aufbauenden Perioden folgen die gepaarten Gestaltungen mit Gliedern zu *drei* Phrasen), z. B. Schubert: „Leise flehen meine Lieder",

Schwanengesang No. 1). Noch umfangreichere Glieder kommen vor meist nur im Zusammenhang höherer Formen.

Dasselbe betrifft auch allgemein die *umspannenden* (mesodisch-antithetischen) Perioden, deren dramatischer Charakter am besten in Durchführungsteilen und dergleichen Höhepunkten der musikalischen Steigerung zur Geltung gelangt. Sie enthalten zwei sich entsprechende Glieder, in deren Mitte sich ein drittes, freigeformtes befindet; das dadurch entstehende Hemmnis der erwarteten Responsion bedingt die dramatische Spannung der Gesammtwirkung. *Beispiel IX*. In den Übungen empfiehlt es sich, zunächst nur die allereinfachsten Arten dieser Gestaltung zu verwenden (auf jedes Glied nur eine oder zwei Phrasen).

Alle freiere Handhabung der Responsion im Periodenbau, wie *gradweise Erweiterung* der Taktfusszahl oder Phrasenzahl, sowie *Ellipse* u.s.w., erhält erst in den umfangreicheren Formen durch gegenseitiges Gleichgewicht ihre volle künstlerische Geltung und Berechtigung und ist im vorliegenden Zusammenhang nur einfach zu erwähnen.

4. *Strophe.*

Als abschliessende metrische Einheit innerhalb der rhythmischen Gebilde, die *vor* der Harmonik und dem Kontrapunkt zu behandeln ist, erscheint die *Strophe* [1]). Sie bildet auch in der Praxis die Grenze der einstimmigen Kompositionsformen.

Die ästhetische Wirkung der Strophenform mag folgendermassen erklärt werden. Ist der Taktfuss die kleinste *metrische* Einheit, so erscheint die Phrase als die knappste *musikalische* Einheit, indem sie den metrischen Rahmen für das Motiv bildet, von denen auch die kürzesten stets die Folge von wenigstens zwei Hebungen bedingen, um zur künstlerischen Geltung zu gelangen (die zweite Hebung kann freilich auch aus einer Pause bestehen). In der Periode aber entwickelt sich das motivische Leben zu einem wohlgeordneten Spiegelbilde einer *einheitlichen* Gefühlsbewegung, die ihren Anlauf, ihre Steigerung und ihren (absoluten oder relativen) Ruhepunkt durchlebt. Die Strophe wiederum

[1]) Nicht zu verwechseln mit der auch „Strophe" genannten, sich stets wiederholenden Melodie eines „Strophenliedes"; für dieselbe wäre eher das altdeutsche Wort „Gesätz" zu empfehlen. Der Form nach kann dieses ebensowohl aus einer Periode als einer Strophe bestehen.

bringt, durch Aneinanderketten mehrerer Perioden, das Moment des *Kontrastes* dazu. Die Kontrastierung gestaltet sich in verschiedener Weise gemäss dem *Aufbau* der Strophe, die gleich der Periode auch gangartig, gepaart oder umspannend sich gestalten kann. Nur liegt der Schwerpunkt der normalen Gestaltung hier im *umspannenden* Prinzip, während in der Periode die gepaarte Form vorherrscht. Das ist auch durchaus erklärlich, indem die umfassenderen Formen naturgemäss dramatische Elemente in sich bergen, wogegen die Lyrik sich vorwiegend der kleineren Gebilde bedient.

Als Beispiele *gangartiger Strophen* dienen einfache kurze *Volkslieder* mit beliebiger Anzahl von „Gesätzen", deren jedes die gleiche Form nur einer Periode aufweist, oder *Variationen* ganz knapper Themen (Ciaconna, Passacaglia, Beethoven: c-moll).

Mit einer *gepaarten Strophe* meinen wir eine *wirklich zweiteilige*, nicht etwa, wie gewöhnlich dargestellt wird, eine dreiteilige, deren 2. und 3. Stollen zusammen die Taktlänge des 1. Stollens betragen (wie z. B. *Schumann*: Album für die Jugend No. 5). Die wirklich gepaarte Strophe ist eine ziemlich seltene Form von ungewöhnlich beruhigendem Charakter, und findet sich in dieser Eigenschaft meist nur an geeigneten Stellen von Opern und anderen grösseren Werken. Doch auch in Liedern kommt sie vor, wo zwei *gleicherweise beginnende* Gesätze verschiedentlich abschliessen (etwa das erste mit der Dominante, das zweite mit der Tonika). Einen Versuch mit zweiteiliger Strophenform auszukommen bilden die *Suiten*kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts (z. B. Bachs englische und französische Suiten). Trotz antikisierenden Neuerscheinungen dieser Art hat dieselbe doch der frisch aufkeimenden dreiteiligen Form („Liedform") das Feld räumen müssen.

Die letztgenannte erscheint in zweierlei Gestalten. Die gebräuchlichere ist die eigentlich *umspannende* (a b a), die als allbekannt hier keiner weiteren Erklärung bedarf. Nur darauf muss aufmerksam gemacht werden, dass die Gliederung der Strophe in drei „Stollen" nicht gleichbedeutend mit dem Periodenbau ist. Denn ein Stollen kann statt einer auch *zwei Perioden* enthalten (z. B. einfache oder leicht veränderte Wiederholung des 1. Stollens); auch können sich *zwei Stollen* zu einer Periode zusammenfügen (z. B. der 2. und 3. Stollen, wenn sie zusammen nur die

Länge des 1. Stollens betragen). Gerade deswegen ist der Begriff des Stollen wichtig, neben dem der Periode, obgleich sie sich in manchen Fällen auch genau decken. Innerhalb grösserer Formen kommen aber sogar Stollen vor, die zwei gänzlich verschiedene Perioden enthalten.

Da die gegenseitigen formalen Verhältnisse der Stollen in der dreiteiligen Strophe mannigfach wechseln und insbesondere den kleinen Tonstücken der Romantiker einen grossen Formenreichtum verleihen, ist in den Übungen auf die gebräuchlichsten und grundlegendsten Verschiedenheiten Rücksicht zu nehmen. Als Ausgangspunkt kann die Gestalt entweder des 1., 2. oder 3. Stollens gewählt werden, in seinem Verhältnis zu den übrigen. Insbesondere kommt das gegenseitige Verhältnis der beiden „umspannenden" Stollen (des 1. und 3.) in Betracht, indem sie entweder ganz gleich oder ähnlich oder auch ganz verschieden sein können, in letzterem Falle nur allgemein inbezug auf Tonart und Stimmungsgehalt einander entsprechend.

Eine besondere Wirkung wird durch Anfügen eines *einleitenden* oder *ausklingenden* Stollens erzielt (Vorstollen, Überstollen). Dieselben gewinnen aber noch grössere Bedeutung, wenn die eigentliche Strophe sich auf einen einzigen Stollen beschränkt, der somit vom Vor- und Überstollen umspannt wird; wir wollen jenen als *Kernstollen* bezeichnen und die hierdurch bedingte Strophengestalt die *kernförmige*. Im Gegensatz zu der vorerwähnten, eigentlich umspannenden („umrahmenden") Dreiteiligkeit (a b a) liegt der motivische Schwerpunkt hier in der Mitte, im Kernstollen, dem gegenüber die beiderseitigen Anhängsel nur untergeordnete Bedeutung besitzen (x a z).

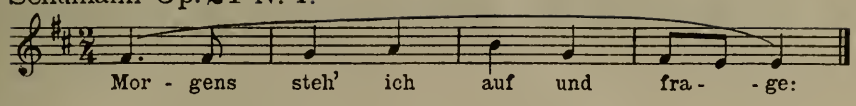
Die kernförmige Strophe erscheint selten als selbständige Form (*Schumann*: Albumblätter No. 5, *Schubert*: Des Mädchens Klage), tritt aber um so häufiger in grösseren Werken auf (z. B. in den Durchführungen von Sonatensätzen), als besonders geeignetes Mittel dramatischer Spannung und Steigerung.

5. *Nachtrag.*

Neben den *gestaltenden* Übungen in verschiedenen erwähnten Rhythmen sind die *analytischen* mindestens ebenso wichtig. Für die Ausführung der letzteren habe ich eine von *Dr. A. Launis*

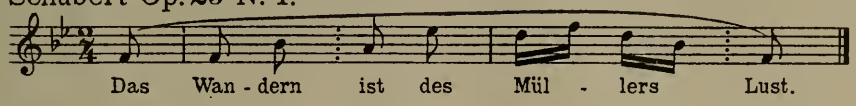
Schumann Op. 24 No. 1.

I 1.



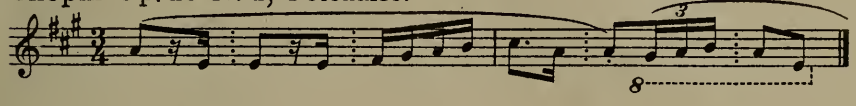
Schubert Op. 25 No. 1.

2.



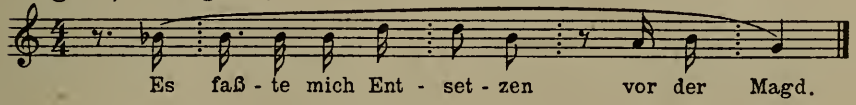
Chopin Op. 40 No. 1, Polonaise.

3.



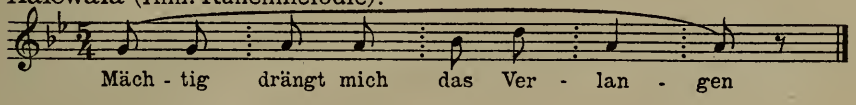
Wagner, Lohengrin I, 1.

4.



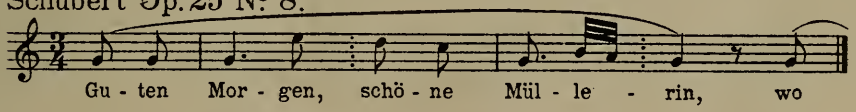
Kalewala (finn. Runenmelodie).

5.



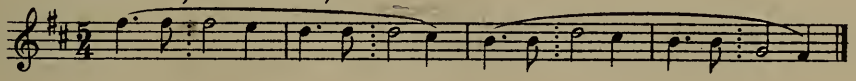
Schubert Op. 25 No. 8.

II 6.



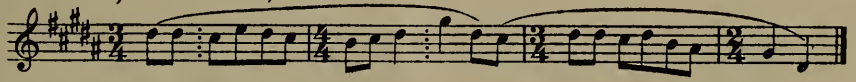
Tschaikowski, VI Sinfonie, II.

7.



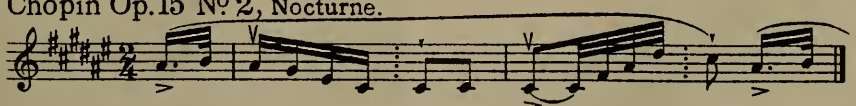
Borodin, Sinfonie Es, II.

III 8.



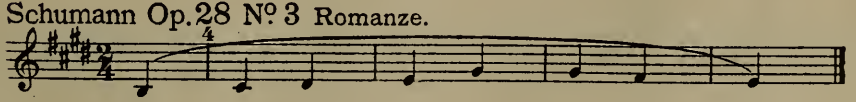
Chopin Op. 15 No. 2, Nocturne.

IV 9.



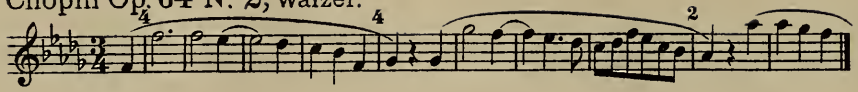
Schumann Op. 28 No. 3 Romanze.

V 10.



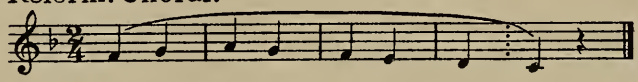
Chopin Op. 64 № 2, Walzer.

VI 11.



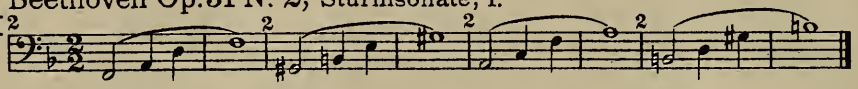
Reform. Choral.

VII 12.



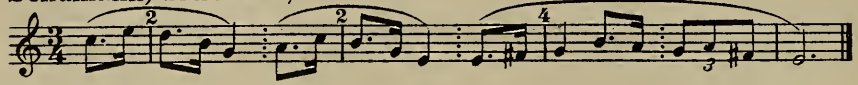
Beethoven Op. 31 № 2, Sturmsonate, I.

VIII 13.



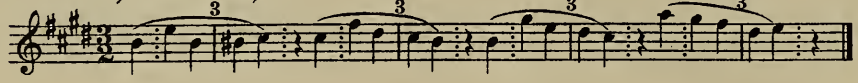
Schumann, Sinfonie d, II.

14.



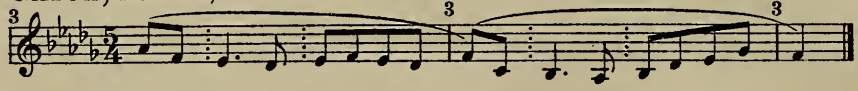
Brahms, Sinfonie e, IV.

15.



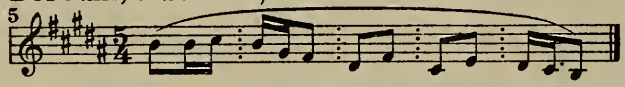
Gilson, La mer, III.

16.



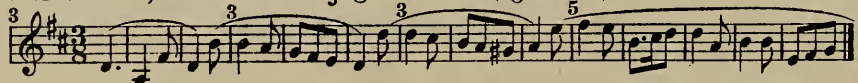
Borodin, II. Sinfonie, IV.

17.



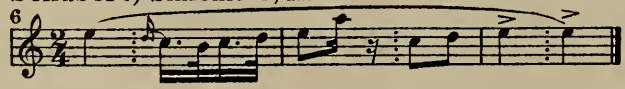
Schumann, Album für die Jugend № 31 (6/8 falsch).

18.



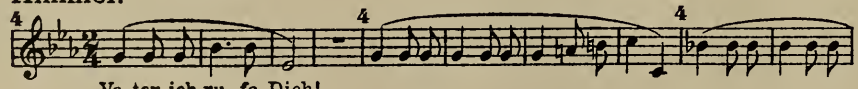
Schubert, Sinfonie C, II.

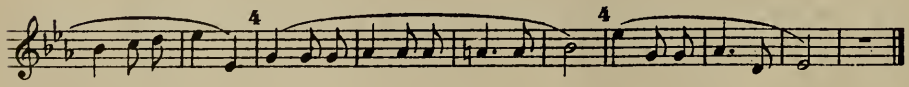
19.



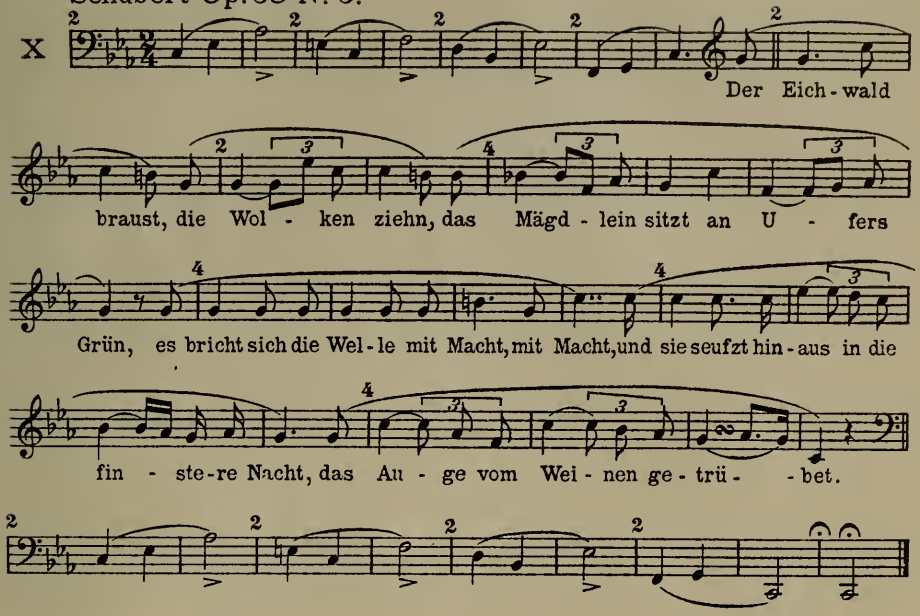
Himmel.

IX 20.





Schubert Op. 58 № 3.



Stollen.	Phrasen.	Taktfüße der Singstimme. 1.	2.	3.	4.	Rhytmus des Basses. 1.	2.	3.	4.	Begleitungsfiguren. 1.	2.	3.	4.
Vorstollen.	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
Kernstollen.	2	^{-}e	e	b_{+}		d	h			-ei-ei	-eiei		
	2	$^{+}b^{+}$	e^{ei}	b_{+}		d	h			-ei-ei	-eiei		
	4	$^{+}b^{+}$	e^{ei}	d	e^{ei}	b_{+}^{-}	d	d	d	d^{-}	-ei-ei	-ei-ei	-eiei	eiei
	4	$^{+}b^{-}$	b	b	e	e_{+}^{e}	e^{e}	e^{e}	e^{e}	h	-eiei	-eiei	-eiei	-eiei
	4	$^{+}e^{e}$	b^{e}	e^{ei}	e^{a}	e_{+}	eiei	eiei	eiei	eiei	eiei	eiei	eiei	eiei
	4	^{+}e	e^{ei}	e^{ei}	$*b^{e}$	d^{-}	h	h	d	h	-eiei	-eiei	-ei-ei	-eiei
Überstollen.	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	2					d	h			-ei-ei	-eiei		
	𝄐 (=2)					H				H			

erfundene [1]) *Buchstabenbezeichnung* in Vorschlag gebracht, für die Mannigfaltigkeit der heutigen Kunstmusik allerdings ergänzt und ins Spezielle ausgeführt. Mittelst dieses Systems kann der rhythmische Bau ganzer Tonstücke schematisch genau und übersichtlich veranschaulicht werden. *Beispiel X*.

Als dritte Übungsserie habe ich für schulpädagogische Zwecke auch noch rhythmische *Körperbewegungen* zugefügt, in denen die Idee des *E. Jacques-Dalcroze* zweckgemäss vereinfacht, auf die metrischen Einheiten zurückgeführt (statt mechanisch auf die jeweiligen Notenwerte) und zum Teil auch weiterentwickelt erscheint.

ILMARI KROHN

---

[1]) Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien, 1910.

O. M. Sandvik—Gerh. Schjelderup. *Norges Musikhistorie*, Bind II. Kristiania, E. B. Oppi, 1921. — 292 SS. 8°.

Nun hat auch Norwegen, wie Dänemark (Hammerich) und Schweden (Norlind), eine eigene Darstellung seiner Musikgeschichte. Der hier vorliegende zweite Band behandelt 19. Jahrhundert und Neuzeit, aber nicht in pragmatischer Geschichtsschreibung, sondern in locker aneinander gereihten Einzelbildern. Das Verfahren hat seine Vorzüge; es ermöglicht, nach Bedarf ebenso mit flotten, grossen Strichen, wie mit liebevoller Versenkung in das Detail den Gegenstand zu behandeln und ihm durch Rundung der Darstellung ein anschauliches Gepräge zu geben. Es liefert die Grundlagen für die Eingliederung der Persönlichkeiten und Dinge in den grösseren Zusammenhang der europäischen Musikgeschichte, ohne selbst den Massstab der Einschätzung zu praejudizieren.

Im Mittelpunkt des Buches stehen die Namen von Weltruf: Edv. Grieg, Joh. Svendsen, Christ. Sinding. Um sie herum gruppiert sich die Schaar der Vorgänger und Zeitgenossen, deren Wirken nur zum kleinen Teile über die Grenzen der nordischen Heimat hinaus Beachtung gefunden hat. Gerade diese Ausweitung des Kreises um die drei Grossen ist für den fremden Historiker von Wert. Nicht minder dankenswert ist das Streben der Herausgeber, von den Persönlichkeiten ausgehend den Ausblick auf die verschiedenen Richtungen nordischer Musikkultur hin zu eröffnen: das Musikleben in Kristiania und in den Provinzstädten, die Pflege des Chorgesanges in seinen verschiedenen Arten, das Vereinswesen, die Militärmusik, die Oper und Kammermusik, die Bemühungen um Sammlung der Volksmusik, den Instrumentenbau u. A. Das Land deutscher Sehnsucht im Norden gewinnt so für uns Musiker ein ganz neues Gesicht, das den meisten unbekannt gewesen sein dürfte. Das Volk, das in seinen breitesten

Schichten ein so starkes Musikbedürfnis fühlt und so liebevoll pflegt, darf mit Recht beanspruchen, dass wir seiner Tonkunst mit voller Sympathie Herz und Ohren öffnen.

Beiden Herausgebern gebührt darum ehrlicher Dank. Die Gruppierung der Zeitbilder, zu denen sie selbst reichlich beigesteuert haben, ist im übrigen vortrefflich und wirksam. In richtiger Erkenntnis des grossen Anschaulichkeitswertes der Ikonographie haben sie zudem zahlreiches und mannigfaltiges Bildmaterial mit dem Text verbunden. Die geschmackvolle, splendide Buchausstattung seitens des Verlages weckt schmerzliche Erinnerung an einst bessere Tage bei uns.

MAX SEIFFERT

STUDIEN ÜBER DEN RHYTHMUS UND SEINE BEDEUTUNG

Das folgende ist ein Versuch. Man pflegt dem musikalischen Werturteile Subjektivität vorzuwerfen, und es liegt darum nicht allzufern, auch in der Musik nach objektiven Merkmalen Ausschau zu halten, sogut in der bildenden Kunst der Vergleich mit der Natur selbst solche gewährt. Linien und Farben der Natur sind zweifellos objektive Wertmesser, und ein solcher scheint auch der Rhythmus zu sein. Die Frage, die wir uns stellen, lautet nun: ist in den Werken eines grossen Meisters der Rhythmus vielgestaltiger als in den Werken der Epigonen? Ihre Beantwortung ist jedenfalls ein Urteil, das sich auf objektive Merkmale stützt.

Die Untersuchung wird zeigen, dass die Frage zu bejahen ist, wenigstens für den Umfang der untersuchten Themen, wobei der Begriff Rhythmus öfters auch die grössere periodische Gliederung einschliesst. Nur ist zu beachten, dass nicht Produkte auseinanderliegender Epochen mit einander verglichen werden dürfen, denn jeder Meister bildet für seine Zeitgenossen eine Gebietserweiterung, die auch einem früheren Meister noch nicht zugute kam.

Wir wählen drei klassische Meister; über Stellung und Bedeutung der diesen jeweils gegenübergestellten Epigonen habe ich mich hier nicht auszusprechen, sondern verweise dafür auf Nefs Geschichte der Sinfonie. Die ausgewählten Beispiele sind die Themen der langsamen Sätze von Sinfonien, bei Beethoven von allen Sinfonien, bei Haydn und Mozart von den bedeutendsten, bei den übrigen Komponisten von denjenigen Sinfonien, die die Schweizerische Musikbibliothek enthält. Adagiothemen wurden gewählt, weil sie das ausgedehnteste Material darbieten, ausserdem am wenigsten dem Einfluss von Tanz und Marsch zugänglich sind, die sich in Allegrothemen

häufiger bemerkbar machen und auf die Phantasie einwirken.

Die Beispiele wissen also nichts von Harmonie und Melodie, sondern geben nur den nackten Rhythmus. Auch die Besprechung hat es nur mit diesem zu tun; Ausdrücke wie Wiederholung, Thema, Reichhaltigkeit etc. beziehen sich ausnahmslos nur auf den Rhythmus, weshalb das Wort Rhythmus selbst einfach umgangen werden durfte. Noch ist zu sagen, dass das rhythmische Bild der Themen genaū aufgenommen ist, Takt folgt auf Takt, und wenn eine Zeile ohne Taktstrich schliesst, so geht der angefangene Takt in die folgende mit dem gleichen Buchstaben bezeichnete Zeile hinüber. Der Legatobogen bedeutet das gleiche wie in der Partitur; wirkliches Hinüberbinden einer Note in eine folgende (identische) musste, um Verwechslungen vorzubeugen, mit Doppelbogen ⁀ angegeben werden.

Auf Literaturangaben musste ich verzichten. Soviel ich sehe, ist die Frage noch nirgends behandelt worden.

I. ABTEILUNG

Beispiel 1.

b 1, 2, sind Varianten zu a 1, 2, dagegen b 3, 4 nicht blosse Varianten zu a 3, 4 sondern direkt mit ihnen kontrastierend. Ausserdem kontrastieren a und b 3, 4 mit a und b 1, 2. Im einzelnen beachte man in 1 den differierenden Legatobogen, und in 2 die weiteren Unterschiede zwischen a und b. Besondere Belebung entsteht dadurch, dass das punktierte Motiv in b 2, das ja aus a stammt, in b an andere Stelle gerückt wird, nämlich in die Mitte der Periode. In a 3 erscheint es als starker Kontrast gegen die Anfangstakte, und gleich in zwei verschiedenen Formen: und ; die erste fällt nachher weg, die zweite dagegen wiederholt sich in b 2 und b 3. — Ausser durch die Umgruppierung heben sich b 3, 4 von a 3, 4 durch die geringere Ausdehnung ab.

Beispiel 2.

b ist zwar eine Variante von a, und zudem liegt der Unterschied fast nur in der Ausdehnung. (es ist, wie nochmals bemerkt sei, nur vom Rhythmus, nicht von der Melodie die Rede.) Der

Unterschied gewinnt aber dadurch an Reiz, dass diese Verschiedenheit der Ausdehnung ungleich verteilt ist: die erste Hälfte von b ist länger als diejenige von a, die zweite dagegen kürzer. — Dafür ist der Unterschied von a und b 1, 2 zu a und b 3, 4 nicht bloss Variante, sondern wirklicher Kontrast; der Auftaktscharakter der zweiten Periodenhälfte verändert ihr ganzes Bild in fühlbarer Weise.

Beispiel 3.

a 1, 2 und b 1, 2 sind fast identisch, kaum noch Varianten zu nennen, (letztes Achtel von 2) dagegen kontrastiert das folgende mit ihnen und ausserdem unter sich selbst. Das Material ist mannigfach angeordnet, 1) in a: das erste Motiv wchselt in 1 und 2 den Platz; die drei ersten Motive von a sind auf die erste Periodenhälfte beschränkt, in der zweiten (3, 4) treten neue Motive auf, (das der zweiten in a 4 ist etwas wesentlich anderes als das der ersten.) Das punktierte Motiv wird sogleich wiederholt, dann folgen zwei neue Motive. — 2) in b: hier treten in 2 und 3 nochmals zwei neue Motive auf, sodass das Thema im ganzen deren acht enthält; ausserdem wird das punktierte Sechzehntelmotiv in den vierten Takt verwiesen, und endlich ist die ganze Periode durch einen angehängten Takt charakteristisch verlängert (statt der bisherigen Verkürzungen in Beispiel 1 und 2.)

Beispiel 4.

Wieder sind a, 2 und b 1, 2 identisch, diesmal sogar völlig; und wieder kontrastieren a 3, 4 und b 3, 4 mit ihnen und untereinander. Erstens sind in a und b 3, 4 das punktierte Element und die Pausen vollständig ausgeschaltet, während a und b 1, 2 ganz von ihnen beherrscht sind. Zweitens steht b3 mit a 3 (und mit allen andern Takten des ganzen Themas) in starkem Gegensatz dadurch, dass die Veränderung des Legatobogens gegen a 3 ihm den Auftaktscharakter nimmt. — Nähert sich somit das Schema demjenigen von Beispiel 3, so schliesst es sich in der Beschränkung der motivischen Materials wieder mehr den Beispielen 1 und 2 an.

Beispiel 5.

Das erste Motiv a 1, 2 wiederholt sich in a 3, 4 und scheint ein drittes Mal folgen zu wollen (a5), doch verändert sich in seiner zweiten Hälfte die Bewegung in gleichmässige Achtel (a 6), die sich im folgenden Teile sogar zu Punktierung mit einem Sechzehntel steigern. In b hebt das Anfangsmotiv nochmals an, wird aber durch den Wegfall der Bindung und durch einen ausserdem aufgesetzten scharfen Akzent völlig verändert. Dann lenkt es in die Fassung von a 7 ein. Zu diesen Veränderungen tritt die Verkürzung um eine volle Hälfte.

Das Schema des Aufbaues ist somit wesentlich von den bisherigen Beispielen verschieden; es ist von einer einheitlichen Betonungslinie durchzogen, die nach der Mitte zu ansteigt (Achtel, Sechzehntel, Pause, Aufhebung der Bindung, Akzent), dann senkt sie sich langsam durch Wiederholung einzelner dieser Elemente, ohne doch ganz zum Anfang zurückzukehren.

Beispiel 6.

Das Thema ist nur eine ständige Variierung der einen zweitaktigen Phrase und eine ebenso ständige Umstellung dieser Varianten in der Reihenfolge; der erste Takt dieser Grundphrase (a 1) ist durch Achtelbewegung gekennzeichnet, der zweite durch längere Notenwerte. Schon hierin variiert der Meister: (a 1) wird zu und , Takt 2 wird zu , , , . Während sich diese zweitaktige Phrase nun 13 mal aufeinander folgt, wechseln die Varianten, und zwar in Vor- und Nachtakt ununterbrochen. Betrachtet man je zwei Phrasen (also total 4 Takte) als ein Ganzes, so ist keiner dieser viertaktigen Teile identisch mit einem andern, sogar die eigentliche zweitaktige Grundphrase folgt nie zweimal unmittelbar aufeinander. Ueberhaupt kommt die erste Version a 1, 2) nur zweimal im ganzen Thema vor, ebenso die zweite | | und noch zwei weitere | und | |

Einzig die letztgenannte Variante tritt beidemal an der nämlichen Stelle der ganzen Reihe auf, nämlich an den Schlüssen

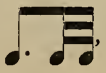
von a und c, somit mit einer für das Gefühl durchaus beruhigenden Wirkung der Hervorhebung. Aber auch hier noch etwas überraschendes, indem c um zwei Takte verlängert wird. Die übrigen Varianten wechseln die Stellung ganz unregelmässig. — Das spärliche Material ist durch Variierung und Umstellung aufs äusserste und lebendigste ausgenützt.

Beispiel 7.

Zunächst wird ein zweitaktiges Motiv einfacher Form dreimaal vorgeführt, dann einmal (a7,8) variiert, nämlich in der ersten Hälfte ohne Stakkatopunkte, also schwerer, in der zweiten Hälfte eine neue Fassung, Viertel an erster Stelle. Diese ganze Periode (*a*) wiederholt sich (*b*), aber mit einer, an der entscheidenden Endstelle doppelt wichtigen Aenderung, einer Umstellung des schweren und des leichten Wertes (b 8). — Dann tritt den beiden Perioden a und b eine ganz neue gegenüber, in der das Stakkato durchaus zurücktritt gegen das zum ersten Mal durch Bögen besonders hervorgehobene Legato, und die bisherigen Achtel gegen Sechzehntel. Diese selbst werden durch veränderte Bindung und , deutlich in ihrer Zusammensetzung von einander geschieden. Die zweite Hälfte der Periode c nimmt den Charakter von a und b wieder auf, betont aber in den beiden letzten Takten nochmals deutlich den neuen Charakter von c, durch Weglassung des Stakkato und durch nochmaligen Legatobogen, sodass die schwerere Art von c fast vorherrschend wird.

Die bisherigen Beispiele zeigen Haydns Erfindungsreichtum hauptsächlich in der verschiedenen Anordnung eines an sich einfachen Materials, sei es im Aufbau grösserer Perioden und ihrer Variierung oder Kontrastierung, sei es in der Aneinanderreihung kleiner Gruppen. In den folgenden Beispielen bemerkt man dagegen ein anderes Verfahren.

Beispiel 8.

Hier ist jeder Parallelismus der Perioden aufgehoben, nur noch a 3 enspricht *b* 1, aber durch die veränderte Stellung im ganzen Bau wirkt auch dieser Takt beim zweiten Auftreten wie ein neuer. Einzig durch das punktierte Motiv  , das am

Anfang jeder Periode steht, und durch die trennenden Pausen (an ihrer Stelle in b deutlich unselbständige Ueberleitung) wird die Gliederung kenntlich gemacht. Die sofortige Wiederholung des punktierten Motivs und sein dreimaliges Auftreten in a, dazu noch zwei weitere Male in b mit der Repetition, geben ihm ein gewisses Uebergewicht über das Ganze. Den Schlussabsatz von b markieren bedeutend das neue Pausenmotiv und die Triole (b3) als eine Art selbständigen Abgesangs.

Beispiel 9.

In diesen acht von einander gänzlich verschiedenen Takten ist ein Motiv dreimal verwendet, zwei andere zweimal, nämlich (mit der Variante sogar dreimal) und eine Reihe weiterer Motive je einmal. Längste und kürzeste Motive wechseln mit einander ab, und ausserdem wird die Reichhaltigkeit durch den Wechsel der Anordnung vermehrt. So liegt die Punktierung in 1 auf dem 2., 3. und 4. Achtel, in 7 und 8 auf dem ersten Achtel, und ebenso wechselt das Motiv seine Stellung in 2 und 3.

Beispiel 10.

Das Material ist nicht spärlich, es sind längere und kürzere Werte da, auch einzelne Akzentveränderungen, aber es ist monoton angeordnet. Man kann eine regelmässig aufeinanderfolgende zweitaktige Periode unterscheiden (a 1,2), diese kehrt achtmal wieder, und beginnt dabei fünfmal mit dem Akzent auf dem ersten Viertel, resp. Achtel, ferner endigt sie sogar siebenmal in gleicher Weise, nämlich auf dem dritten Achtel. Der Schlusstakt dieser Periode (a 2, a 4 etc.) hat nur zwei Versionen (ausg. b 6) viermal und dreimal Zweimal wiederholt sich die Periode in identischer Form unmittelbar nacheinander, und zwar beidemale gerade am Anfang jeder Themahälfte (a 1—4, b 1—4). Entschiedenen Kontrast zeigen nur zwei Takte, b 5 und 6, aber auch sie verwenden das siebenmal vorkommende Motiv .

Beispiel 11.

Wieder liegt eine zweitaktige Phrase zu Grunde, in a hat sie

vorwiegend Auftaktcharakter, in b weniger. Dem ersten Auftreten (a 1,2) folgt sogleich die genaue Wiederholung (wie in Beispiel 10), a 5,6 ist eine Variante, ebenso a 7,8; alle vier Phrasen endigen gleichmässig auf dem dritten Achtel. Auch b beginnt mit einer wenigstens im ersten Takt genauen Wiederholung seines Anfangsgedankens (b 1,2; b 3,4), und die zweite Hälfte von b 1 und b 3 klingt auch in b 5,6 und 7 an der entsprechenden Stelle wieder. Dieses Motiv folgt sich in a viermal an den Taktanfängen und in b fünfmal an den Taktschlüssen. Diese Wiederholungen, zusammen mit der fünfmal eintretenden Taktzäsur auf dem dritten Achtel, bedingen den monotonen Bau des ganzen Themas.

Beispiel 12.

Das nämliche Bild: folgt sich zweimal, dann ebenfalls zweimal, ferner und schliesslich . Der Achteldoppelschlag ist im ganzen sechsmal verwendet, wovon viermal nach vorausgegangenem ; auch der achtmalige Taktanfang mit vollem Viertel wirkt schwerfällig, ferner die zweimalige Zäsur an der gleichen Stelle, nämlich in der Mitte jeder Themahälfte (a und b 4), wie denn a und b überhaupt parallel gebaut sind: zuerst wiederholt sich jeweils eine längere Phrase, dann eine kürzere, in a sogar zwei kürzere (a 5,6, a 7, 8). Von der Verdoppelung seiner Phrasen kommt Pleyel nicht los.

Beispiel 13.

Hier ist wohl der Bau des ganzen Themas etwas umfangreicher, indem der erste Teil (a) am Schlusse wiederkehrt, und auch reizvoller (b ist nur siebentaktig), auch zeigen weder a noch b die bisher beobachteten Gruppenwiederholungen von zwei Takten, oder einem, wie in Beispiel *12*. Dafür wird in a eine Gruppe von vier Takten wiederholt (a 1—4), die sich, da a unverändert am Schlusse wiederkehrt, somit viermal im Thema findet. Ferner besteht in b die ganze erste Hälfte (1—4) aus der viermaligen Repetition eines Achteldoppelschlags mit Auftakt (einmal , dreimal), und die zweite Hälfte aus der Wieder-

holung des Taktes b 5, dessen Material zudem aus a schon bekannt ist, (und ; nur ist neu, wenn man es nicht als Variante von ansehen will). Nur die Schlusstakte (a 8, b 7) stehen allein, und auch ihr Stoff ist schon vorher im Thema in anderer Reihenfolge verwendet worden.

Beispiel 14.

Das Schema a,b,c, ist sogar reicher als dasjenige von Beispiel 13, indem c keine Wiederholung von a ist, sondern eine solche von a 5,6 und b 1,2; d.h. eine Wiederholung einer Mittelgruppe. Im einzelnen aber wieder nichts neues. Alle Takte, bis auf a3, zeigen eine deutliche Zäsur in der Mitte, und in allen, abgesehen von a 3 und der Bindung in b 4,5 liegt der Schwerpunkt auf dem Taktanfang. Nur vier Takte, a 1, a3, b3, b5, stehen vereinzelt, alle andern wiederholen sich, a2 viermal, die übrigen zweimal, und ausserdem die zweite Hälfte von a5 dreimal.

Wie der Periodenbau, so ist auch die Einzelausgestaltung der übrigen Sinfoniethemen noch bedeutend erfindungsärmer, man vergleiche z.B.

Beispiel 15.

wo die Variante a^1 durch einen einzigen Legatobogen sich von a unterscheidet, und b wieder aus zwei gleichen Teilen besteht. Die Unterschiede von b gegen a liegen im Auftakt und den Taktschlüssen, der wichtige Mitteltakt b2 ist zudem aus a herüber genommen.

Hat Pleyel sehr wenig eigentliche Kontraste, so finden sich deren manchmal sehr interessante bei Wranitzky, z.B.

Beispiel 16.

wo die schwerere Betonung, (das punktierte Motiv ist bezeichnender Weise aufgelöst) ganz auf b ruht. Aber die deutliche Trennung jeder Themahälften in zwei gleich grosse Perioden, und ferner der a und b gemeinsame Schlusstakt doch sehr gleichförmig wirkt.

Oder *Beispiel 17.*

der Kontrast zwischen a und b, oder a und b^1 ist deutlich; die Wiederholung von a aber doch stärker und ebenso das gleich-

mässige Abschnappen der Perioden (vergl. Beisp. 16) und der Periodenhälften.

Oder *Beispiel 18.*

wo die Varianten sich im wesentlichen auf die zweiten Periodenhälften beschränken, wodurch die gleichmässige Trennung in der Mitte jeder Periode nur um so fühlbarer wird. Im übrigen weist die Kontrastierung ganz ähnliche Züge auf wie in Beispiel 17; man beachte den Achteldoppelschlag in seinen beiden Formen.

Uebrigens sind solche Kontraste bei Wranitzky durchaus nicht die Regel, die meisten Themen begnügen sich mit viel grösserer Gleichförmigkeit, z.B.

Beispiel 19.

wo sich die Varianten, die man kaum noch wird Kontraste nennen dürfen, auf den Schlussteil jeder Periode zusammendrängen.

Oder *Beispiel 20.*

dessen Material dürftig ist, wenn auch die Unterschiede etwas reichlicher sind, als in Beispiel 19. (Takt 1 Synkope; die übrigen Takte in beiden Takthälften differierend). Aber auch hier zerfällt jeder Takt in zwei gleich grosse Hälften.

Oder *Beispiel 21.*

wo die einzige wirklich wirksame Variante (b 1) nicht für die Wiederholungen und eine gewisse Kurzatmigkeit entschädigen kann.

Eine Sinfonie von Wranitzky (op. 33 No. 3, F-dur) fällt für unsere Untersuchung ausser Betracht; das Thema ihres langsamen Satzes ist nämlich nicht von Wranitzky, sondern Nägelis Melodie zu „Freut euch des Lebens".

Beispiel 22.

Der Anfang ist zwar belebt, namentlich gegen das spätere deutlich sich abhebend; aber alles folgende, von a3 an, nur noch mit dem unter sich gleichen, beschränkten Material gearbeitet, nur noch ♩ und ♩.♪, durch das die anfänglichen grossen Unterschiede (𝅗𝅥 und 𝅘𝅥𝅯) ganz überwuchert werden. Dem Komponisten ist ersichtlich der Atem ausgegangen.

Beispiel 23.

Dominierend im ganzen Thema der Gedanke , der, genau genommen, jeden Takt beginnt, (zweimal variiert in) also in dem kurzen Thema nicht weniger als achtmal vorkommt. Dazu die übrigen Wiederholungen, namentlich die Anfangstakte beider Perioden, von denen sich die Schlusstakte auch nur dadurch abheben, dass ein Viertel aufgelöst wird, und zwar in Bestandteile, die mit dem wichtigen Motiv des Anfangs fast identisch sind, nämlich .

Beispiel 24.

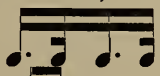
Fast das nämliche Bild wie Beispiel *23*, was die Disposition anlangt, nur noch einfachere Gestaltung, indem auch Takt 2 jeder Periode identisch ist, (bei Eberl findet sich immerhin noch eine kleine Variante.) Auch die Varianten der beiden zweiten Periodenhälften unter einander beschränken sich eigentlich auf das zweite und dritte Viertel in Takt 3, und im ganzen ist das Material dieser zweiten Periodenhälften dasselbe wie das der ersten.

Beispiel 25.

Ueber dieses Beispiel ist wohl überhaupt nichts zu sagen.

II. ABTEILUNG

Beispiel 26.

Eine viermalige Folge der nämlichen viertaktigen Periode, also einfachster Aufbau. Innerhalb dieser Periode ist der Unterschied zwischen gleichmässiger und punktierter Bewegung zu beachten; jene am Anfang und am Ende, diese in der Mitte. Sodann die Verbindung der Figur  mit dem folgenden: einmal mit , einmal mit , einmal mit sich selbst. Endlich die gewichtige Differenz der Anfänge des ersten und des zweiten Taktes. Vor allem aber markant ist die Scheidung der ganzen Periode a in zwei gleiche Hälften durch die Verlegung der punktierten Figur auf das erste Viertel von 3, wodurch sie ganz anders beleuchtet und viel stärker betont wird, als bisher jeweils

auf dem zweiten Viertel. Die sparsam verwendeten Mittel sind somit in reicher Weise ausgenützt und der Gang der Periode durch deutliche Steigerung und Senkung harmonisch und beruhigend.

Beispiel 27.

Das Material ist fast noch beschränkter als in Beispiel 26, die Bewegung nirgends punktiert, die Bindung sorgt für die nötigen Unterscheidungen. Dafür ist b eine Variante zu a (nicht identisch wie in Beispiel 26). wenistens in b2 (a4 ist nach dem ersten Schlage nur Ueberleitung.) Ja, es entsteht hier ein eigentlicher Kontrast durch die Auflösung der Viertel (a2) in Achtel (b2), indem in a2 die Bewegung erstarrt und erst in a3 wieder auflebt, während sie sich in b von Anfang an unaufhaltsam steigert. Eine ganz besondere Würze sind die Bindungen zwischen a und b 2 und 3.

Beispiel 28.

Der ersten kürzeren Hälfte des Themas (a) antwortet eine zweite längere (b) die, auch abgesehen vom Abschlusstakt, nicht blosse Variante ist, sondern stark mit jener kontrastiert. Zunächst fehlt die wichtige Punktierung von a2, dafür tritt in den lebendigen Akzenten von b 1 ein ganz neues Element auf, sowohl in den Zweiunddreissigsteln nebst Pause als in der ausdrücklichen Betonung des an sich schwächeren zweiten Achtels. Es scheint, als habe gerade diese aussergewöhnliche Hervorhebung von b1 dazu geführt, b2 nunmehr ruhiger ablaufen zu lassen als a2. In den Schlusstakten von b wird die Achtelbewegung von a 1 wieder aufgenommen, zugleich erinnert der Unterschied der Betonung (durch die Bindung hervorgerufen) im letzten Takte wieder an b 1 mit dem Akzent auf dem zweiten Achtel. Die Verlängerung von b wirkt nicht schleppend, wohl weil sie durch den Wegfall des Auftaktes vor b3, der alle andern Gruppen beherrscht, deutlich von ihnen getrennt ist.

Beispiel 29.

Die Taktgruppe a 1, 2 enthält zunächst das wichtigste Motiv gleich am Anfang, in stärkster Betonung. Es wiederholt sich sofort in der anschliessenden Gruppe a3,4 (genaue Wiederholung der ersten Gruppe), dann nochmals in a5, b2 und end-

lich verkürzt anklingend in b4. Das punktierte Viertel von a 1 wird in b 1,2,3 ebenfalls wieder aufgenommen, wenn auch um weniges verkürzt. Ueber die Zweiunddreissigstelfigur von a 1, die später variiert in Triolen und erweitert auf den Wert eines vollen Achtels (b 1) wieder aufgenommen wird, schreitet nun a weiter zu den schweren Achtelschlägen von a2, die dem ganzen Thema das Gepräge geben (auch sie in a4 wiederholt) und in den langsamen Vierteln von a6 nochmals variiert anklingen. Die erste Gesamtgruppe a 1—4 enthält somit fast das vollständige Material in seinen Grundzügen, aber mit Ausnahme des ersten Motivs kehrt es nirgens mehr in genau gleicher Fassung wieder, und in der Anordnung sind sowohl die folgenden Gruppen wie die einzelnen Taktinhalte völlig neu.

Zunächst die dritte Gruppe a5,6. Sie ist dadurch charakterisiert, dass sie die Bewegung rasch zu der höchsten Höhe im ganzen Thema überhaupt steigert (zweiunddreissigstel Triole) und dann langsam fast bis zur äussersten Tiefe, ganze Viertel, sinken lässt (längster Wert des ganzen Themas überhaupt ist ♩..), also die Extreme in schönem Aufbau vereinigt. Das hier neu auftretende Sechzehntelmotiv wird in der folgenden Gruppe b 1—5 wieder aufgenommen, viermal wiederholt, und zwar jedesmal an gleicher Stelle, dem dritten Viertel des Taktes. Dadurch gewinnt diese Schlussperiode b etwas beruhigendes, nach dem ungewöhnlichen Einschieben der Gruppe a 5,6. Aber mit allen Mitteln wird eine Monotonie, die durch diese gleichmässigen Taktschlüsse etwa herbeigeführt werden könnte, zu vermeiden gesucht: keiner der vier Taktanfänge b 1—4 ist gleich einem andern. b 1 und b 3 sind Varianten, b 2 und b 4 zu ihnen und unter einander stark kontrastierend. Man beachte hier die erwähnte Verkürzung des punktierten Motivs (b4). Das betonte lange Viertel auf schlechtem Taktteil (zweites Achtel) steht in starkem Gegensatz zu den bisherigen Vierteln, die regelmässig erst auf den zweiten Taktviertelschlag eintraten; auch ist es verkürzt, ohne Bindung (vergl. dagegen b 2 und 3), und die Ausdehnung auf sechs Sechzehntel am Schlusse greift wieder auf b 1 zurück. Es ist also das denkbar bunteste Bild, das dann regelmässig durch den Taktausklang zu höherer Einheit zusammengebunden wird.

Als Ganzes ist das Thema das mannigfaltigste der betrachteten vier Mozartschen, aber wie die andern von schönster Uebersichtlichkeit und Harmonie.

Das Bild der Mozartschen Themen kennt kein einheitliches Schema, es wechselt ganz beschränktes Material mit reichstem, und ebenso variabel ist der Aufbau. Die Gruppenwiederholungen, die bei Pleyel so ermüdend vorherrschten, findet man hier nur ausnahmsweise. Dafür zeigen sie sich wieder häufig bei den folgenden Komponisten dieser Abteilung.

Beispiel 30.

Das Thema besteht aus lauter Varianten eines und desselben Grundmotivs, mit Ausnahme von b4; und zwar sind es nur drei Varianten ♩♩♩, ♪ 𝄾 ♬, und ♩ ♪. Der einzige wirkliche Kontrast im Thema liegt darin, dass a keinen Auftakt hat. Auf Grund dieser Gleichmässigkeit und der Kurzatmigkeit kann man das Thema nur ärmlich nennen.

Beispiel 31.

Gleiches Schema des Aufbaues wie Beispiel 30. Allerdings treten hier zwei Takte (nicht nur einer) aus dem Auftaktscharakter heraus (a3, b3) dafür ist b 1,2 völlig identisch mit a 1,2, d.h.gerade die beiden Periodenanfänge. Die Sechzehntelfigur von b3 verstärkt allerdings den im Fehlen des Auftakts liegenden Kontrast dieses Taktes, aber das gleichmässige Gependel der Achtel in den andern Takten ist doch dominierend. Am bedenklichsten der Gleichklang mit Beispiel 30.

Beispiel 32.

Es sind vier Gruppen von je zwei Takten, einmal (b 1,2) von zwei einander gleichen Takten, dreimal von je zwei einander ungleichen. In jeder Gruppe, aber auch in jedem einzelnen Takte, liegt der Schwerpunkt deutlich auf dem ersten Viertel. Das wirkt schwerfällig, trotz der Verschiedenheit der Werte. Ferner ist in fünf Takten die zweite Takthälfte identisch, und in vier Takten (a und b 3,4) die erste, ferner in b 1 und 2. Endlich sind die Periodenabschlüsse identisch, denn die an b4 anschliessende Ueberleitung fällt für das Gefühl nicht ins Gewicht.

Beispiel 33.

Von den acht Takten findet sich sich a 1zweimal, a2 dreimal; die übrigen drei Takte gleichen ihnen wenigstens insofern, als auch sie den Schwerpunkt auf das erste Viertel legen, wenn auch in anderer Weise (vergl. auch Beispiel 32.) Die Takthälfte ♫ kommt in dem kurzen Thema sogar viermal vor. Girowetz hat überall das starre Wiederholungsverfahren, keine lebendigen Kontraste.

Beispiel 34.

Hier beginnen nun beide Perioden mit wirkungsvollen Kontrasten, verlaufen dann aber, namentlich b, in monotones Gependel. Schon in a ist die sofortige Wiederholung von 2 auffallend; nach einem weiteren neuen Takte 4 wiederholt sich die ganze Gruppe 1—4, immerhin so, dass nicht der zweite Takt wiederholt wird, sondern an Stelle von 3 ein neuer Takt 7 sich einschiebt, der teilweise ganz neuen Stoff enthält, teilweise den schon bekannten (♫) auf andere Taktteile verlegt, ihn also anders betont. b beginnt nochmals mit einem neuen Motiv, klebt dann aber an a 4 (und a 8) unlöslich fest, der nur unwesentlich variiert wird. Auch die Umstellung in b 8 (Achtel am Anfang statt am Schlusse der Triolenreihe) ist keine genügende Abwechslung.

Beispiel 35.

Das Thema zeigt einen etwas komplizierten Aufbau: einer fünftaktigen Anfangsperiode (a) folgt die Zwischenepisode der Zweiunddreissigstel (b 6,7), worauf der Hauptgedanke mit b 8,9 schliesst; ein vier- resp. fünftaktiger Abgesang (c), der wiederholt wird, bildet den Abschluss des Ganzen.

Mit der einzigen Ausnahme in c 12 ist die raschere Bewegung auf jene Zwischenepisode beschränkt. Von den Werten des übrigen liegen die gedehntesten (♩♪) am Anfang; gleich die erste Figur (♪ ♩♪) wird wiederholt (a 2), wie auch die Anfangsfigur von c dreimal hintereinander verwendet wird, ähnlich wie in Beispiel 34. — Mit Ausnahme der Punktierung in b 8 fehlen im Verlaufe des Themas stärkere Kontraste, die Sechzehntelfiguren sind bloss durch Veränderung der Legatobögen

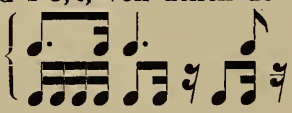
von einander unterschieden. So ist das Ganze wohl unruhig, aber doch nicht reichhaltig.

Beispiel 36.

Während a sich mit zwei Motiven begnügt, von denen das zweite eigentlich nur eine Variante des ersten ist, sucht b dagegen einigermassen zu kontrastieren. Es bleibt aber bei blossen Legatobögen und der Dehnung des zweiten Hauptmotivs zu . Besonders monoton wirkt die gemeinsame starke Zäsur in a2 und b2.

Beispiel 37.

Sehr interessant, fast bizarr, jedenfalls ein wenig gesucht. — Zwar ist a nicht sehr abwechslungsreich, indem zwei Takte (a 1,2), die sich nur wenig von einander unterscheiden, in gleicher Art und Folge wiederholt werden; immerhin ist der Wechsel von längsten und kürzesten Werten (und) zu beachten. Aber b kontrastiert nun zu a aufs stärkste. Auch diese Periode liesse sich in zwei Teile teilen, b 1,2 und b 3,4, von denen der zweite die Dehnungen des ersten einfach auflöst und somit nichts wesentlich neues enthält.



Auffälliger ist das starke Vorherrschen kurzer und kürzester Werte in verschiedenen Zusammensetzungen und ferner der deutliche Auftaktscharakter der ganzen Periode, wenn der Auftakt auch (in b 1) auf das erste Viertel fällt. Ganz eigentümlich ist das Zusammenprallen beider Perioden a und b; es folgen sich hier zwei ausgesprochene Senkungen, sodass das Gefühl merklich ins Schwanken gerät. — Die Sinfonie ist 1819 erschienen, liegt hier vielleicht ein gewisser, allerdings gänzlich missverstandener Einfluss der neuen Beethovenschen Gedankenwelt vor?

Erscheint Girowetz somit monoton, so fehlt es bei Michael Haydn und André durchaus nicht immer an Abwechslung, wohl aber an Harmonie des Aufbaues. Beides vereint findet sich bei Mozart, und ebenso, wie sich alsbald zeigen wird, im höchsten Grade bei Beethoven.

III. ABTEILUNG

Beispiel 38.

Nach zwei parallelen Takten folgen lauter neue einzelne Bildungen, von denen keine einer andern entspricht. Takt 3 übernimmt noch den Auftakt, umschliesst dann aber die ganze Figur. 4 ähnelt in den beiden ersten Achteln den Takten 1 und 2 (man beachte aber das unterscheidende Staccato der ersten Note), ist aber keine Auftaktfigur. Dies ist dafür wieder 5; auch in 5 beansprucht das Motiv den ganzen Takt, wie in 3, aber jetzt zum erstenmal ist es ganz legato. Völlig neu sind endlich 6 und 7: Bindung der zwei ersten Noten; punktiert; Staccato des letzten Achtels; Pausen im Schlusstakt. Trotzdem das Thema siebentaktig ist, erzeugt die deutliche Trennung nach 3 eine beruhigende Harmonie, wozu auch die Pausen beitragen.

Beispiel 39.

In a entsprechen sich jeweils Gruppen von zwei Takten, ohne sich jedoch genau zu wiederholen: 1,2 differiert von 3,4 durch den Anfangstakt, 5,6 von 1,2 durch den zweiten Takt, 7,8 endlich von allen ersten Gruppen durch beide Takte. Im allgemeinen liegt eine gewisse Parallelität von a 1—4 und a 5—8 darin, dass das punktierte Motiv von 3 in 7 wiederkehrt, also jeweils im dritten Takte jeder Periodenhälfte steht, wenn auch an verschiedener Stelle innerhalb des Taktes. — b ist scharf von a getrennt. Zuerst folgen deutliche Auftaktsgruppen, (Auftakte vor 1, vor 3, vor 5,) dann tritt hierin der Charakter von a wieder hervor. In 2 (und 4), 6, und 7 wird ganz neues Material vorgeführt; 5 ist mehr nur Variante zu a 7. — Der Stoff des Ganzen ist reichhaltig, der Aufbau harmonisch und übersichtlich, nach dem Schema

I (a 1—8)
II (b 1—5)
III (b 6—8)

Beispiel 40.

Während in Beispiel 39 sich namentlich die erste Hälfte von b vom übrigen scharf abhebt, ist es hier die zweite. Bis zu Takt 5 (incl.) gehen a und b durchaus parallel, mit Ausnahme des wichtigen Auftaktes vor b 5. Je zwei Takte darin bilden eine Gruppe; diese Gruppen differieren entscheidend in der zweiten

Hälfte ihres ersten Taktes (gegen) und im Auftakt (vor 1, aber nicht vor 3).

Auch die Gruppe a 5,6 entspricht nochmals der ersten Gruppe, wenigstens verwendet a6 bis zum dritten Achtel früheres Material. Mit dem Auftakt vor a 7 beginnen neue Motive, Sechzehntel, von denen je zwei zu gesonderten Figuren zusammentreten (, , ,)und mit der zweiten Hälfte von a 7 wird durch Umstellung früheren Stoffes wieder etwas neues gewonnen. Man beachte auch hier die Nüancierung: der Legatobogen steht nur unter der einen der beiden Figuren . Immerhin lenkt durch Wiederaufnahme der Punktierung dieser Schluss wieder in den Anfang ein.

So nun auch in b, der letzte Gedanke stellt die Parallelität wieder her, während b 6 und 7 in stärkstem Kontrast zum ganzen Thema stehen. Ihr längster Wert ist gerade doppelt so gross als der längste des übrigen Themas überhaupt, ja er wird durch die Bindung nach b 7 hinüber noch grösser; ausserdem findet sich hier die einzige Synkope von a und b. Wichtig ist auch das Aufeinanderprallen des kürzesten mit dem längsten Wert .

So ergiebt sich wiederum eine grosse Mannigfaltigkeit im Einzelnen, die sich zu starken Kontrasten steigert; und trotzdem eine Ebenmässigkeit des Gesamtbaues, indem die differierenden Gruppen a 6—8,b 6—8 an paralleler Stelle innerhalb der Perioden stehen.

Beispiel 41.

Ein völlig neues Bild: kein Takt entspricht oder ähnelt einem andern, lauter Kontraste, einzig einzig a 1 und a 4 nähern sich in der grössern Takthälfte (zwei Viertel) einander, wodurch eine gewisse Parallelität entsteht. Auch die Uebereinstimmung des einen ganzen Takt umspannenden Legatobogens in a 1, 2, 3, und b 2 ist hier zu beachten. Sonst nur Verschiedenheiten. Sie sind so auffällig, dass man sie nicht zu umschreiben braucht, doch ist darauf hinzuweisen, dass auch bei anscheinender Aehn-

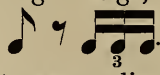
lichkeit Beethoven jeweils eine neue Wendung bringt. Man vergleiche z.B. b 1 mit b 2 und b 3; alle haben den gleichen Anfang, wobei immerhin schon der Legatobogen ungleich gezogen ist.

b 1 ist der einzige Auftaktstakt, aber die Wiederaufnahme des punktierten Motivs ,wenn auch in veränderter Form, bringt auch in b einen gewissen Parallelismus des Anfangs und des Schlusses der ganzen Perioden, wie er schon in a zu beobachten war.

Beispiel 42.

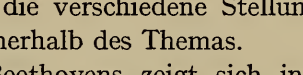
Das 22 Takte zählende Thema lässt sich nicht ohne weiteres in Perioden zerlegen, man könnte vielleicht 1—11, 12—22 zusammenfassen, oder auch 9—11 noch für sich herausheben, oder wieder 18—22. Jedenfalls liegt bei 12 eine gewisse Wendung, und sodann scheint der Schluss, von 18 ab, wieder in die ruhigere Anfangsbewegung zurückzuführen, trotzdem das typische Anfangsmotiv nicht wieder vorkommt; während in der Mitte des Themas eine gewisse Erregung vorherrscht, die sich einesteils in der wiederholten scharfen Trennung des ersten Achtels eines Taktes von den beiden folgenden Achteln ausspricht (4, 5, 6,) andernteils in dem Zusammenprallen der längsten Werte des Themas mit den kürzesten (und). Deutlich eingeleitet und markiert wird der ruhigere Schlussteil durch das ganz neue Auftreten gleichmässiger Sechzehntel (15), denen später, etwas bewegter, die Triolen folgen.

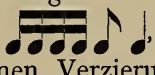
Liegt in diesen Momenten die Ruhe und Harmonie des Aufbaues begründet, der zwar von den bisherigen Themen der Beethovenschen Sinfonien durchaus abweicht, aber in eben dieser Ruhe merklich spürbar ist, so lässt sich nun im einzelnen die auffälligste Verschiedenheit konstatieren. So vergleiche man die Anfänge der drei ersten Takte mit einander , die gewichtig differieren, während die folgenden Werte dieser Takte jeweils übereinstimmen, sodass dieselben zu einer Art von Einheit zusammengefasst werden. Umgekehrt ist in den folgenden drei Takten 4, 5, 6 jeweils das erste Achtel

identisch, während das zweite und dritte differieren. Takt 7, 8 und 9, 10 arbeiten mit neuem Material, sind aber unter einander doch nicht durchaus gleich, wie der Legatobogen zeigt, ebensowenig 14, 18 und 19, 20 (gegen  .) Ganz stark kontrastieren 12 und die folgenden Takte gegen die vorausgehenden Auftaktstakte 9 und 11. Auch diese Auftakte, so deutlich sie den Auftakt von 1 wieder anklingen lassen, unterscheiden sich doch wesentlich von jenen durch den Legatobogen, wodurch der allererste Auftakt des Themas überhaupt in eine ganz isolierte Stellung innerhalb der Ganzen gesetzt wird. Endlich ist zu beachten die verschiedene Stellung der beiden Synkopen (in 2 und 4) innerhalb des Themas.

Die Variationskunst Beethovens zeigt sich in den Einzelheiten des Ganzen als eine unerschöpfliche, aber trotz Varianten und Kontrasten fällt das Thema keineswegs auseinander.

Beispiel 43.

Das Thema zerfällt in zwei Hälften; rechnet man den Takt vor 1 als ganzen hinzu (), so sind diese Hälften gleich lang, je sechs Takte; die erste Hälfte wird repetiert. Sie unterscheidet sich von der zweiten vor allem durch die Sechzehntel, die in der zweiten Hälfte (6—11) ganz fehlen. Hierin liegt eine gewisse Uebereinstimmung mit Beispiel 42, ferner auch darin, dass sich gewisse Gruppen innerhalb der Hälften zusammenfassen lassen, sogar noch deutlicher als in Beispiel 42.

In der ersten Gruppe, bis 3, wird einzig ein aus drei Werten zusammengesetztes Motiv verwendet,  , zweimal identisch, einmal, dazwischen, durch einen Verzierungsdreischlag vermehrt. Zwei einander und dem Bisherigen ungleiche Takte folgen; ihr gemeinsames Merkmal, das sie zur Gruppe verbindet, ist einzig ihr Anfang , im übrigen sind Einteilung und Stellung der einzelnen Achtel durchaus verschieden, keine der vielen Dreiachtelfiguren ist mit einer andern identisch. Auch die Sechzehntel dieser beiden Takte (vor 4 und am Schlusse von 5) differieren, das erste Mal stehen sie mit einem Achtel durch den Legatobogen in Verbindung, das zweitemal sind sie von dem entsprechenden Achtel getrennt.

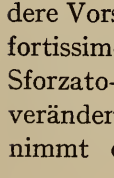
In der zweiten Themahälfte ist vorerst eine Gruppe gesondert herauszuheben. Sie beginnt mit 6 und endigt mit dem sechsten Achtel von 7, umfasst also 1½ Takte. Diese Gruppe wiederholt sich, beginnend mit dem 7. Achtel von 8 und endigend mit dem Schlusse von 9. Durch die veränderte Stellung innerhalb des Taktes gewinnt sie bei der Wiederholung neue Bedeutung. (vergl. späterhin bei der 8. Sinfonie dasselbe Verfahren), zeigt aber auch im einzelnen einige Abweichungen: man vergleiche ♩♪ (6) mit ♩♪ (8), ♩♪♪ (6) mit ♩♪♪ (9), ♩.♪♪ (7) mit ♩.♪♪ (9). Zwischen den Wiederholungen dieser Gruppe steht vereinzelt das Motiv ♩♪♪ ♩♪ | ♩𝄾 (7, 8) und am Schlusse des Themas, ebenso vereinzelt, die Takte 10 und 11. Zwar ist die Figur ♩♪♪ schon in 4 verwendet, und 11 nimmt den Anfang von 8 wieder auf, aber ♩♪ (7) findet sich sonst nur in der Form ♩♪ (6 und 8), also wesentlich anders gewertet, und 𝅝· (10) ist ein völliges Novum. Schon in Beispiel 40 ist ein solcher gänzlich aus dem übrigen heraustretender, einen ganzen Takt füllender langer Wert zu konstatieren, dort sogar über den Takt hinausgreifend. In beiden Themen liegt er gegen den Schluss hin, und beidemal folgt ihm nicht viel anderes als eine blosse Abschlussfloskel. Er wirkt wie ein letzter tiefer Atemzug, dem völlige Beruhigung nachfolgt. Jedenfalls verlangsamt sich hier (Beispiel 43) die anfänglich nicht unerhebliche, dann aber allmählig gedämpfte Bewegung zu völliger Ruhe, die dem Bedürfnis umso glücklicher entgegenkommt, als durch die kurz vorher, bei der erwähnten Gruppenwiederholung (6,7 und 8,9) eingetretene Verschiebung innerhalb der Taktmessung nochmals eine gewisse Unruhe Platz gegriffen hatte.

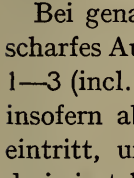
44. *Beethoven No. 7*, A-dur.

Das Thema des Allegretto dieser Sinfonie ist zusammengesetzt aus den Motiven ♩♪♪ | ♩♩♩ und ♩♪♪ | ♩𝄾 | die so gereiht sind, dass einer viermaligen Wiederholung des ersten jeweils

einmal das zweite folgt; eine Kombination, die dreimal unverändert vorgeführt wird. Man mag nun aus dieser allereinfachsten Konstruktion den Gegenbeweis zu der Behauptung ableiten, dass dem Genie eine Fülle rhythmischer Figuren und Verbindungen von solchen zu Gebote stehe. Allein mit Unrecht — wenn man sich den Reichtum der Beethovenschen Themen überhaupt vergegenwärtigt, unter denen dasjenige der 7. Sinfonie nur Eines ist; es ist gegenteils begreiflich, dass der Komponist auch einmal zu dieser grössten Einfachheit greift. Nicht nur aus der Vielgestaltigkeit allein ist auf einen Meister zu schliessen, sondern es verfügt der Meister eben a u c h über diesen Reichtum. Und sodann ist wohl zu beachten, dass und wie gerade dieses Thema zur Unterlage vielfacher Kombinationen wird, wie sie vom 26. Takte ab stark kontrastierend auftreten, ja es ist vielleicht nicht allzu gewagt, das Thema überhaupt nur als Bass zu den späteren Gebilden zu betrachten. Und schliesslich ist es eine typische Marschfigur, und als solche aus dem Rahmen dieser Betrachtungen überhaupt hinausgreifend.

Beispiel 45.

Den Reiz dieses Themas machen die Echostellen aus, und die Art ihrer Verbindung mit dem Thema selbst; das motivische Material an sich ist beschränkt, es erschöpft sich fast vollständig in 1, denn 2 ist eigentlich eine blosse Variante von 1. Diese Gruppe 1,2 wird in 4,5 wiederholt, und der ganze weitere Verlauf behilft sich mit Bruchstücken aus diesen Gruppen, nämlich mit und mit , letzteres in der Form . Doch ist die auffällige Schreibweise in 8 zu beachten,  statt die in der Partitur ausserdem durch besondere Vorschrift der Dynamik noch verstärkt wird, nämlich durch fortissimo auf die Zweiunddreissigstel. Eben so wichtig ist die Sforzato-Hervorhebung in 13 und 15, die der Figur ein ganz verändertes Ansehen gibt. Der letzte Takt des Themas endlich nimmt ein fast vergessenes Motiv nochmals auf, nämlich

das in dieser Form nur in 2 und 6 vorkommt (dort mit Zuhilfenahme der Echostimmen) und etwas verändert in 8 ().

Bei genauerem Zusehen (überhaupt verlangt dies Thema ein scharfes Aufmerken) ergibt sich eine dreimalige Folge der Gruppe 1—3 (incl. Echo) nämlich 1—3, 4—6, und 8,9; die letzte Gruppe insofern abweichend, als in 8 Mitte eine veränderte Dynamik eintritt, und ferner das letzte Sechzehntel in zwei Zweiunddreissigstel aufgelöst ist. Ausserdem fällt nach dem Abschluss in 9 die Echostelle weg, vielmehr sie wird in neuer alterierender Weise fortgesetzt.

Ist so 1—9 als erster Hauptteil anzusehen, so folgt 9—12 als Zwischenteil, dessen zweite Hälfte mit gegen kontrastiert Endlich ist 13—16 der Schlussteil, mit nochmaliger entschiedener Variante in dynamischer Hinsicht (13, 15) und Rückgreifen auf den Abschluss der ersten Gruppe (2).

In dieses im allgemeinen ruhige Gesamtbild und in das spröde Material bringt nun die Aneinanderreihung eine starke, fast aufregende Abwechslung. Durch die auffällige Achtelspause, mit der 4 beginnt, während man den Wiederbeginn der Gruppe schon auf den Abschluss von 3 erwartet, rückt die ganze zweite Gruppe in eine neue Stellung innerhalb des Taktes, und gewinnt dadurch ein neues Aussehen. (vergl. das nämliche Verfahren bei Beisp. 43.) Da sich dies bei der dritten Gruppe (7) wiederholt, kommt diese wieder mit ihrem Anfang an die richtige Auftaktstelle (letztes Sechzehntel vor 7), entsprechend der ersten Gruppe. Bezug auf die Stellung im Takte ist diese dritte Gruppe somit parallel mit der ersten und gegensätzlich zur zweiten, während sie sich durch Dynamik, Echo und Schluss von 8 (Zweiunddreissigstel) wie erwähnt von den beiden ersten Gruppen unterscheidet, die in dieser Hinsicht unter einander gleich sind.

Statt der bisherigen Echostelle setzt nunmehr (in 9) das neue Alternativspiel ein. Und zwar wiederum in überraschender Weise, nicht wie die Echostellen in 2 und 6 nach einer Sechzehntelpause beginnend, sondern sofort, ohne Pause. Das Gefühl gerät dadurch wiederum ins Schwanken, aber jetzt aus entgegengesetztem Grunde: vorhin wegen der Verzögerung des

Eintritts (4), jetzt dagegen wegen der unerwarteten Beschleunigung.

Nicht genug damit, ergibt das Alternativspiel sogleich eine zweite gewisse Beunruhigung. Bis jetzt nämlich war das Motiv immer nur gekoppelt als vorgekommen; hier aber antwortet der dreimaligen Figur der Hauptstimme (9 mit Auftakt) nur ein einmaliges Auftreten im Echo, (schon in 3 und 6 antwortet ja das Echo nur auf die zweite Hälfte der vorangehenden Periode, immerhin aber doch auf die ganze Hälfte), und dann löst sich das Motiv viermal ohne Kuppelung in Haupt- und Echostimme ab. Derselbe Vorgang wiederholt sich in 11 und 12, und hier tritt noch die zweimalige Auflösung des Sechzehntels der Figur in zwei Zweiunddreissigstel hinzu, die vom Echo nicht in gleicher Weise beantwortet wird,

Der Schlussteil (13—16) tritt wiederum ohne Zwischenpause ein, während man vielleicht gerade hier eine stärkere Abgrenzung erwartet hätte. Aber wie immer beruhigt Beethoven auch hier zum Abschluss das Gefühl, dadurch dass er die Wichtigkeit des guten Taktteils respektiert, während eine Pause sie missachtet hätte. Auch das Ausschalten des Echos wirkt beruhigend; ganz ohne Ueberraschung bleibt der Schlussteil wie gesagt dennoch nicht.

Das Thema ist ein neues, sprechendes Beispiel für die Erfindungskraft Beethovens; bewährt sie sich anderwärts in der Reichhaltigkeit des Materials oder der Konstruktion der einzelnen Perioden, so diesmal in der Art ihrer Aneinanderreihung, also auf einem ganz neuen Felde, und ist die Untersuchung bei dem wie gesagt spröden Material nicht ganz leicht, so gewiss doch auch nicht ohne reichlichen Aufschluss.

Beispiel 46.

Zuerst etwas äusserliches, das das Thema der Neunten von allen andern Beethovenschen unterscheidet; trotz langsamstem Tempo, adagio molto (nur noch die Eroica hat adagio assai) sind nur zwei Sechzehntel im Thema. Die Metronomeinheit ist ♩, und zwar = 60; ein Sechzehntel also der vierte Teil der Metronomeinheit. In der 8. Sinfonie z.B. bedeutet der nämliche Wert (dort Zweiunddreissigstel, da ♪ vorgeschrieben ist, und

zwar ♪ = 88) das eigentliche Lebenselement des Themas. In Beispiel 46 wird nicht nur dieser kürzeste Wert fast ganz verschmäht, sondern im Gegenteile gerade der längste geflissentlich bevorzugt; nicht weniger als achtmal sind Halbe notiert (mit 22 sogar neunmal), wovon zweimal zu ♩♪ und einmal sogar zu 𝅗𝅥. gedehnt. Ausserdem kommt noch zweimal ♩♩ vor. Im übrigen wechseln ♪, ♩ und ♩. mit einander ab.

Lässt man vorläufig die Echostellen ausser Betracht, so ergibt die erste Gruppe 1—4 ein ganz systematisches Steigern der Bewegung zu immer rascherer Folge kleinerer Werte. Ihr folgt eine zweite Gruppe 6—9; hier fehlt der Anfangstakt (1) der ersten Gruppe, dafür wird ein neuer Mitteltakt eingeschoben (7), während 8 und 9 Varianten von 3 und 4 der ersten Gruppe sind. Eine dritte Gruppe (14—16) bringt nochmals ganz neuen Stoff. Man achte nicht nur auf den Achteldreischlag (14), sondern auch auf die Legatobögen, die hier nur noch halbe Takte zusammenfassen, nicht mehr ganze, wie in den ersten Gruppen. Endlich repetiert eine letzte, vierte Gruppe (18—22) die dritte, indem sie den Schlusstakt verlängert (doppelte Werte) und an die Spitze einen neuen Takt stellt, der nochmals frei aus bisherigem Material kombiniert ist.

Dazu kommen die Echostellen. Sie nehmen jeweils den Schlusstakt jeder Periode auf, mit Ausnahme desjenigen der letzten. Dieser bedeutet an sich eine Verlängerung ins doppelte, doch ist auch Beisp. 45 zu vergleichen, wo gleichfalls die Schlussgruppe ohne Echostelle ist.

Die Echostellen und ihre Angliederung sind bedeutend regelmässiger gehalten als in der 8. Sinfonie, nichts kapriziöses zeigt sich hier mehr. Dafür liegt die Belebung in der Verschiedenheit des Baues der Gruppen und dem gegen die 7. und 8. Sinfonie erheblich gesteigerten Reichtum des Materials.

Beispiel 47.

Die Gruppe a 1,2 wird sofort wiederholt, mit Variante in a 4 (das Material der Variante ist aber nicht neu,) b 1,2 ist in der ersten Hälfte eine nochmalige Repetition, in der zweiten (b 2) eine Variante, die die längeren Werte von a 2 in kürzere auflöst.

Die Schlusstakte sind unregelmässig, aber wieder ohne neuen Stoff. Trotz anfänglich strengem Parallelismus ist der Ausgang etwas abrupt. Das Material des Ganzen steckt fast völlig in a 1,2 (man vergleiche aber dazu Beisp. 45, wo ähnliches konstatiert wurde, und mit welchen Mitteln Beethoven dort dennoch zu beleben weiss.)

Beispiel 48.

Gleiche 6/8 Bewegung wie in Beispiel 47 und gleichmässige Variierung der beiden Grundmotive von a 1,2. a 2 variiert zudem die erste Figur von a 1, und a 4 den entsprechenden Takt a 2. In b kommen die Sechzehntel mehr zu Wort, wodurch b 2 stärker variiert erscheint. In den übrigen Takten liegt die Variation hauptsächlich in der veränderten Stellung der Legatobögen und in der Umstellung einzelner Motive. Irgend ein anregender Kontrast fehlt, namentlich wirkt monoton der dreimalige Gruppenschluss auf dem vierten Achtel mit nachfolgender Pause.

Beispiel 49.

Das ganze Thema ist auf eine Gruppe von vier Takten gebaut, die mit leichter Variation viermal nacheinander sich folgt. Der Anfangstakt dieser Gruppe (a 1) ist viermal zu hören, und ebenso ist der Schlusstakt der zweiten und der vierten Gruppe, also die entscheidenden Periodenschlüsse (8) identisch. Innerhalb der einzelnen Gruppe entsprechen sich jeweils zwei Takte insofern, als meist der eine die gleichmässige, der andere die punktierte Bewegung zeigt; doch ist hierin abgewechselt. Der einzige deutlich heraustretende Kontrast liegt in a 7; im übrigen Thema überwiegen die Motive und , von denen das zweite eigentlich auch nur eine Variante des ersten ist.

Beispiel 50.

Betrachtet man je zwei Takte als zusammengehörend, so erkennt man folgendes: 1. Jede dieser Zweitaktgruppen ist ein den andern gleiches Auftaktsgebilde; der eine Auftakt (vor a 1) findet sich viermal, ein zweiter (vor a 3 und b 4) zweimal, ebenso ein weiterer (vor a 7 und b 5). 2. Die Grundidee aller Gruppenschlüsse ist , denn nur in zwei Fällen ist das

erste Viertel aufgelöst (a 6, b 2); die Auflösung des dritten Achtels in a 2 und b 2 ist Variante. Das Grundschema des Anfangstaktes jeder Gruppe steht in a 1 und b 5 (unterschieden durch Legato und Staccato), in den andern Gruppen ist es variiert, nicht prinzipiell anders geartet, am verschiedensten in a 3 und b 3. Eigentliche Kontraste fehlen ganz, und im allgemeinen ist der Gleichklang mit Beisp. 49 nicht zu verkennen.

Beispiel 51.

Die ganze Verschiedenheit von a und b liegt in 3 und beschränkt sich auf die Verlegung der Verzierung und die Auflösung der zweiten Takthälfte in b. Aus der Art der Legatobögen ergibt sich, dass 1 und 2 (in a und b) Auftaktsgebilde sind, 3 und 4 dagegen nicht, der Parallelismus zwischen a und b bleibt aber davon unberührt, und die Verschiedenheit des Grundmaterials beruht einfach auf der Auflösung von ♩ ♪ in ♪ 𝄾 ♪ also einem jedenfalls nicht als Kontrast zu bezeichnenden Momente. Das Thema ist jedenfalls das schwächste der drei Rombergschen.

Beispiel 52.

Die erste Hauptgruppe a 1—4 wiederholt sich nach einer Zwischenperiode (a 5—8) ziemlich genau in b 1—4; jetzt aber mit der zweiten, gleichmässigen Version des Auftakts (wie vor a 3), dafür tritt in b 3 Punktierung ein. Auch einzelnes wiederholt sich, am auffälligsten das Motiv ♬. ♪ (viermal) und seine Parallele ♬ ♪ (ebenfalls viermal).

Die Zwischengruppe bringt mit a 6 neuen Stoff, genau genommen ♬ ♬ d.h. nur das dritte Achtel ist neuerdings aufgelöst, das vierte war es schon in a 2. In a 7 ist nur die Verteilung neu (gegen a 1), nicht das Material. Weder Material noch Bau kann man reichhaltig nennen.

Beispiel 53.

Hier ist nun das Material reichhaltiger, von ♪ bis 𝅗𝅥, immerhin nur innerhalb dieser Grenze. Man wird vier Gruppen von je vier Takten unterscheiden dürfen; drei Gruppen beginnen

mit ♩ ♩.♪ eine (a 5) mit der Variante ♩ ♩.♪. Der zweite Takt der Gruppen ist zweimal identisch (a 2, a 6) einmal mit einem andern Gruppentakt übereinstimmend (b 2 = a 4) einmal frei variierend (b 6). Der dritte Takt lautet ♩ ♩ ♩ (a 3), Variante ♩ ♩.♪ (b 3, identisch mit den Gruppenanfängen a 1 und 5 und b 1) und 𝅗𝅥 ♫ (a 7) mit der Variante ♩ ♩ ♫ (b 7). Der vierte Takt (a 4, 8, b 4, 8) differiert im Legatobogen und in der zweiten Takthälfte, hat aber immer den gleichen Anfang. Es ist namentlich dieser gleichmässige Gruppenschluss, der Monotonie bedingt.

Den einzigen wirklichen Kontrast bringt b 5 mit der lebendigen Umstellung der Betonung. Das reicht aber für den Gesamteindruck nicht aus. — Den Reichtum Beethovens besitzt kein einziger Komponist dieser Abteilung, auch wenn man nur ein Beispiel Beethovens zum Vergleich heranzieht.

E. Refardt

1.) Haydn Nº 1 Es-dur

a.)

b.) Das Ganze rep.

2.) Haydn Nº 2 D-dur

a.)

b.)

3.) Haydn Nº 4 D-dur

a.)

b.)

4.) Haydn Nº 7 C-dur

a.)

b.)

5.) Haydn Nº 13 G-dur

a.)

b.)

6.) Haydn Nº 11 G-dur

a.)

b.)

c.)

a.) rep.

b.)

c.)

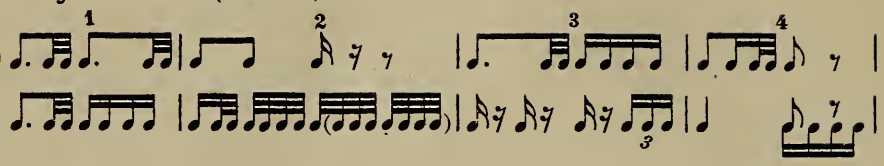
7.) Haydn Nº 6 G-dur (mit Paukenschlag.)

a.)

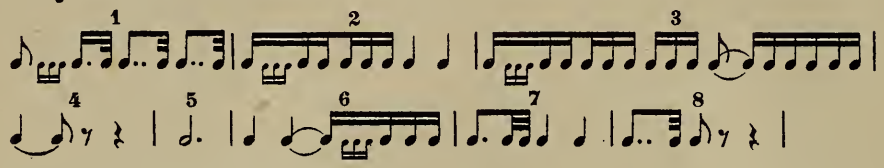
b.) identisch

c.)

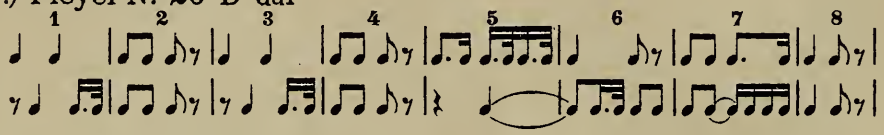
8.) Haydn G-dur (Oxford.)



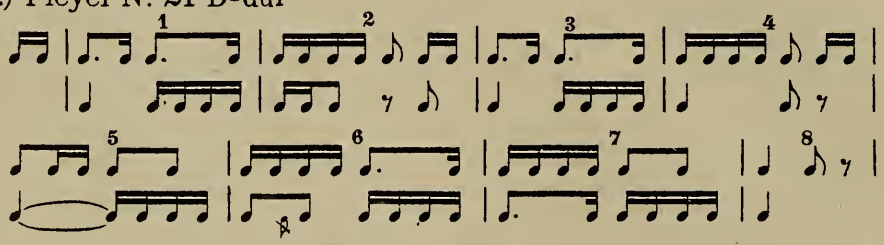
9.) Haydn Nº 12 B-dur



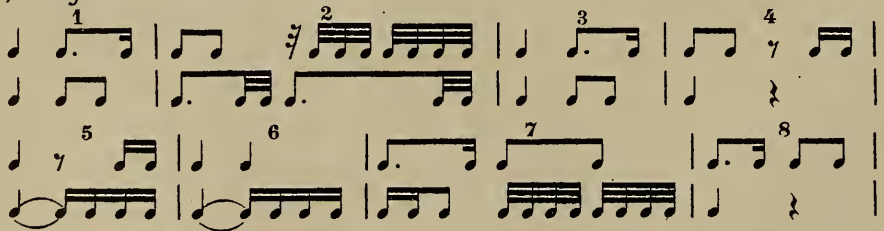
10.) Pleyel Nº 20 D-dur



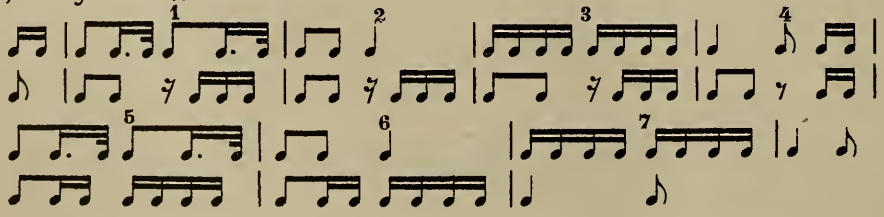
11.) Pleyel Nº 21 D-dur



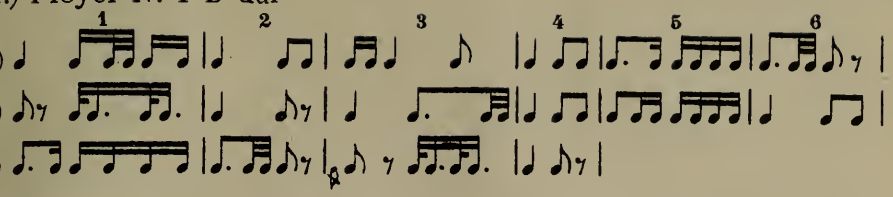
12.) Pleyel Nº 14 B-dur



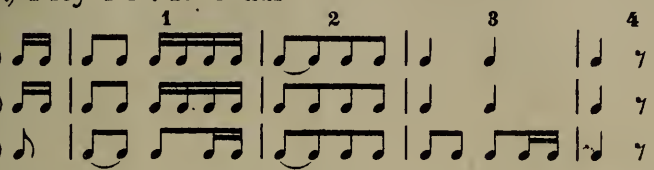
13.) Pleyel Nº 23 Es-dur



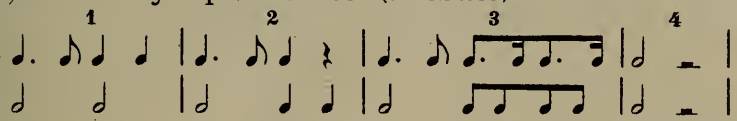
14.) Pleyel Nº 1 D-dur



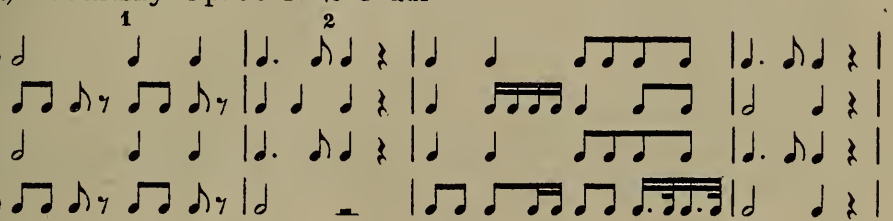
15.) Pleyel Nº 13 C-dur



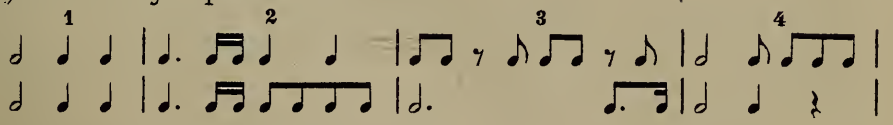
16.) Wranitzky Op. 25 D-dur (La chasse)



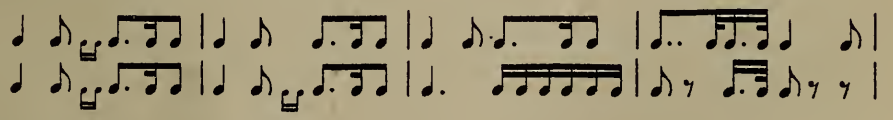
17.) Wranitzky Op. 33 Nº 2 C-dur



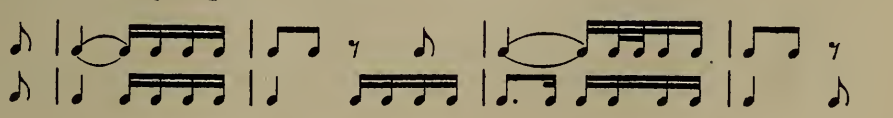
18.) Wranitzky Op. 31 C-moll



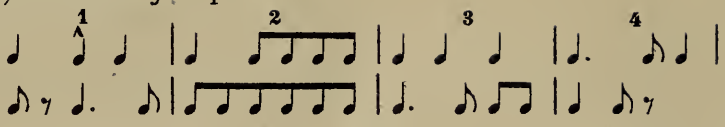
19.) Wranitzky Op. 37 D-dur



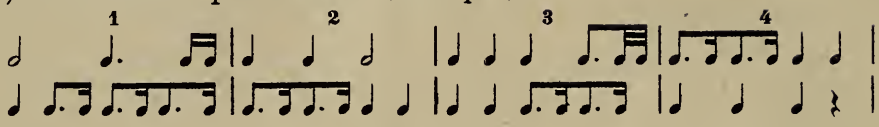
20.) Wranitzky Op. 50 G-dur



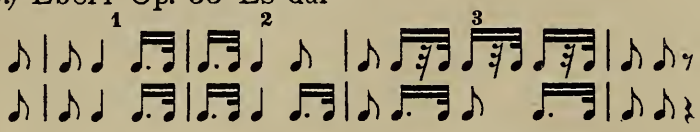
21.) Wranitzky Op. 2 C-dur



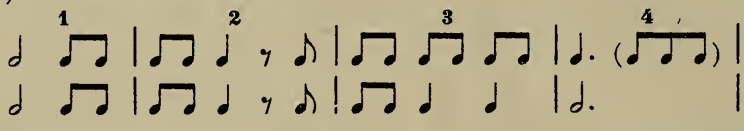
22.) Neukomm Op. 19 D-dur (héroique.)



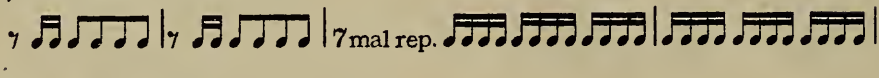
23.) Eberl Op. 33 Es-dur



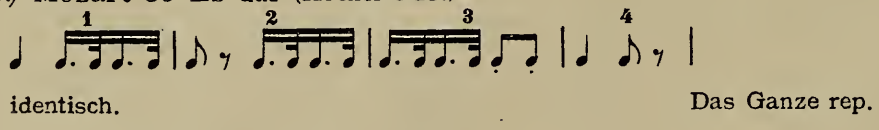
24.) Hoffmeister C-dur



25.) Rosetti N° 6 C-dur

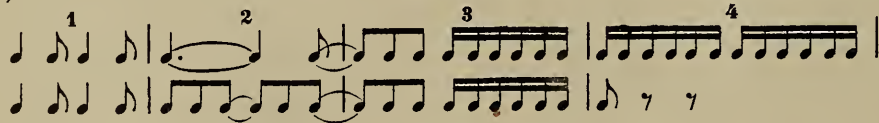


26.) Mozart 39 Es-dur (Köchel 543.)

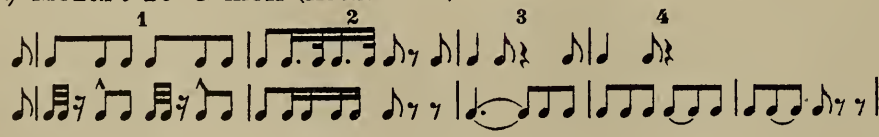


b.) identisch. Das Ganze rep.

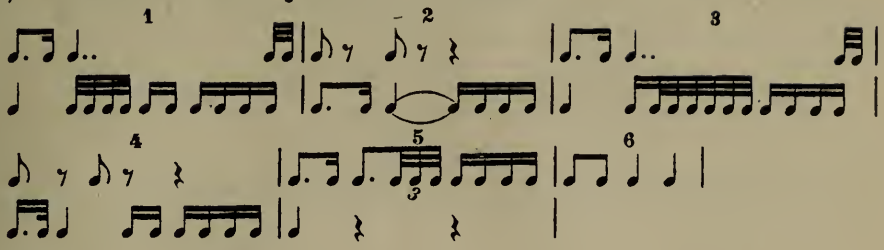
27.) Mozart 38 D-dur (Köchel 504.)



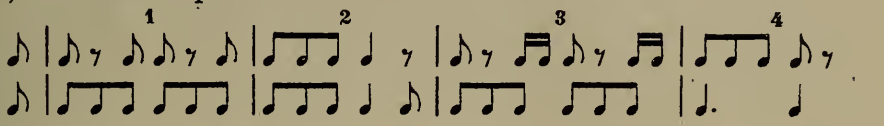
28.) Mozart 40 G-moll (Köchel 550.)



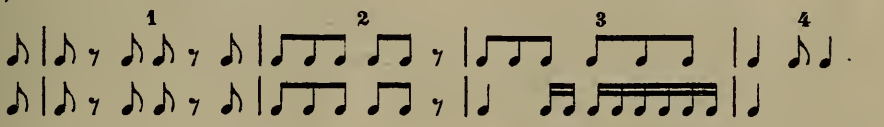
29.) Mozart 41 C-dur (Jupiter) (Köchel 551.)



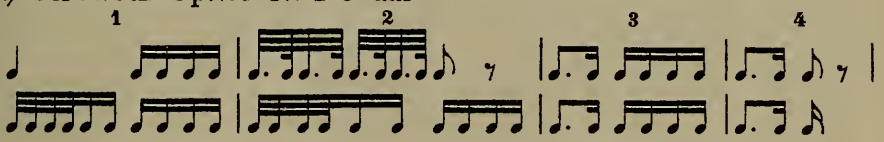
30.) Girowetz Op. 18 Es-dur



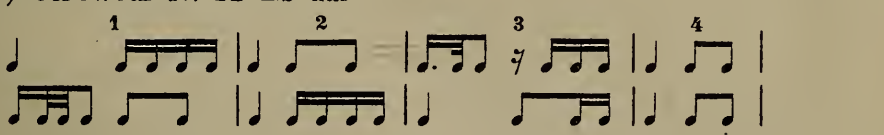
31.) Girowetz Nº 15 D-dur



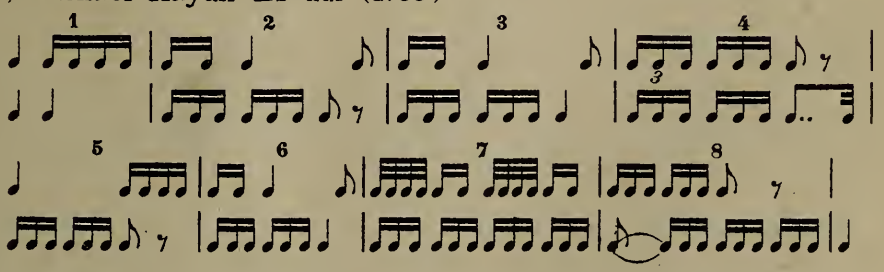
32.) Girowetz Op. 23 Nº 1 G-dur



33.) Girowetz Nº 14 Es-dur



34.) Michael Haydn Es-dur (1783)



35.) Michael Haydn C-dur (1788)

a.)

b.)

c.)

c.) rep. mit der Aenderung:

36.) A. André Op.25 Es-dur

a.)

b.)

37.) A. André Op. 41 D-dur

a.)

b.)

38.) Beethoven Nº 1 C-dur

39.) Beethoven Nº 2 D-dur

a.)

b.)

40.) Beethoven Nº 3 Es-dur (Eroica.)

a.)

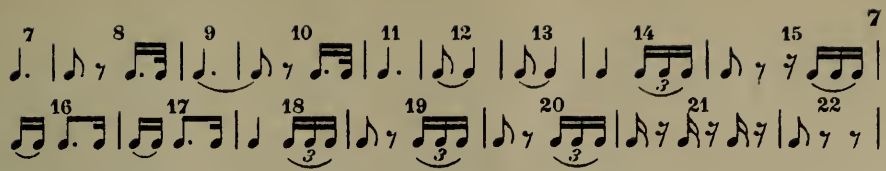
b.)

41.) Beethoven Nº 4 B-dur

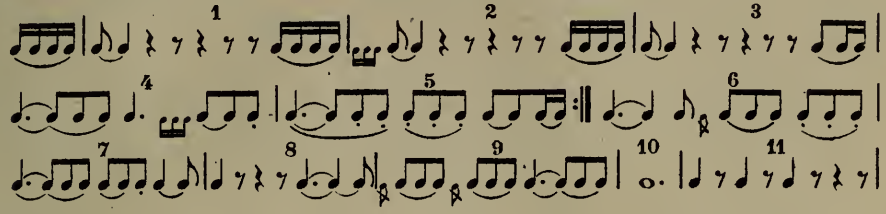
a.)

b.)

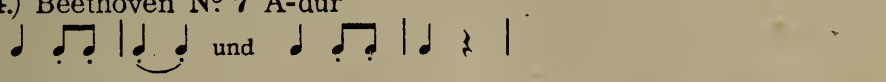
42.) Beethoven Nº 5 C-moll



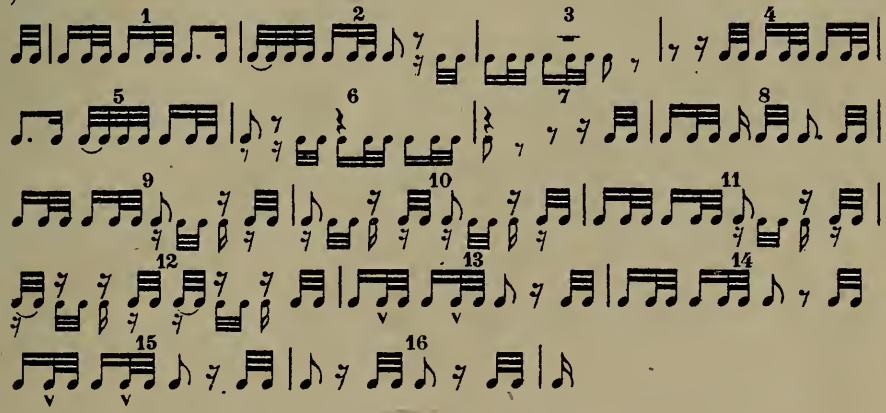
43.) Beethoven Nº 6 F-dur (Pastorale.)



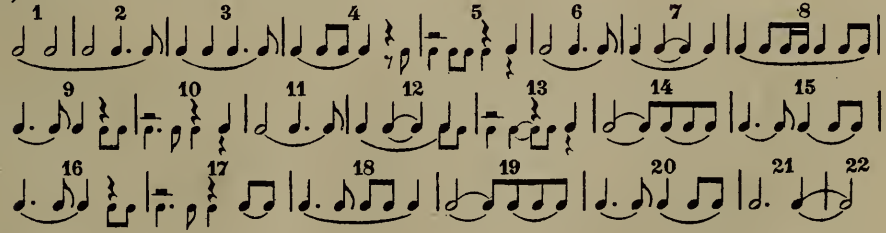
44.) Beethoven Nº 7 A-dur



45.) Beethoven Nº 8 F-dur



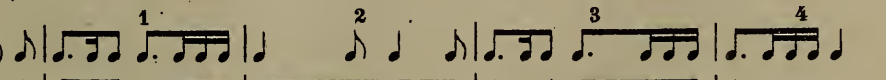
46.) Beethoven Nº 9 D-moll



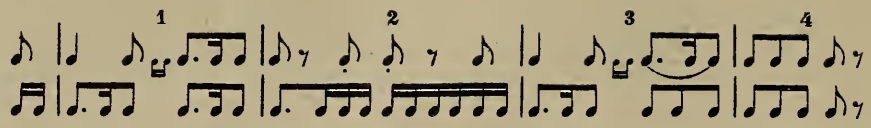
47.) Witt Nº 5 D-dur

a.)

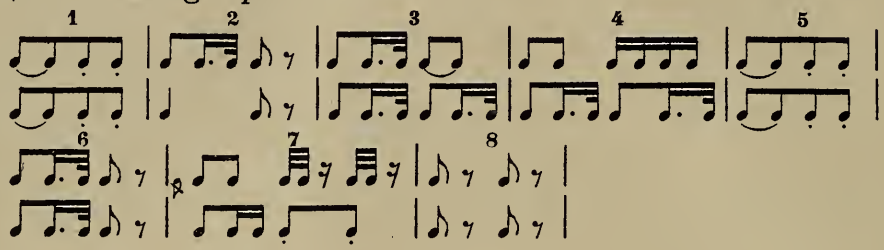
b.)



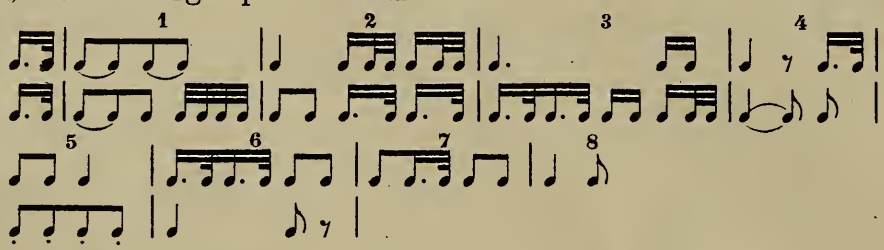
48.) Witt № 7 C-dur



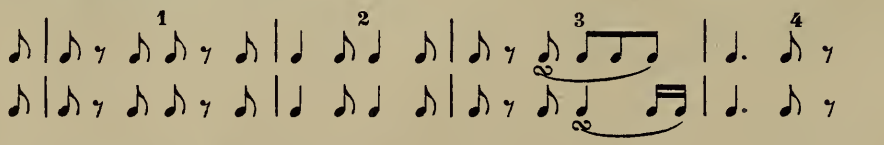
49.) A. Romberg Op. 6 Es-dur



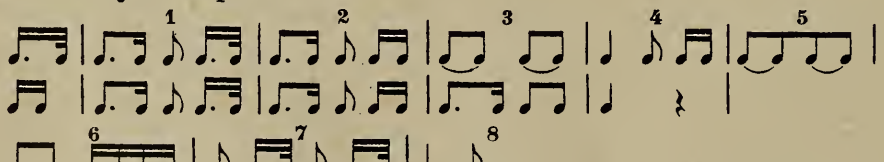
50.) A. Romberg Op. 22 D-dur



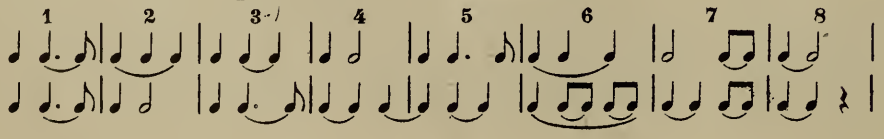
51.) A. Romberg Op. 33 C-dur



52.) Fr. Blyma Op. 2 D-dur



53.) Fr. Lachner Op. 32 Es-dur (Preissinfonie)



ZUR VORGESCHICHTE DER SÜDDEUTSCHEN TÄNZE

Die Darstellungen der Geschichte der süddeutschen Tänze und Tanzformen (Deutscher, Ländler, Walzer) dringen kaum über die Mitte des 18. Jahrhunderts vor und sind meist so unzulänglich, dass sie für ernstere Zwecke schwerlich in Betracht kommen können. Auch das umfangreiche, mit vielem Fleiss und grosser Liebe geschriebene Buch des Berliner Schriftstellers Oscar Bie „Der Tanz" lässt eine zusammenhängende Darstellung der Entwickelung und Herkunft der genannten Tänze vermissen, wenngleich eingeräumt werden muss, dass hier eine Menge wirklich wervollen Materials zusammengetragen und ausserordentlich verständnisvoll verarbeitet wurde.

Die Geschichte des Walzers und seines unmittelbaren Vorfahrens, des „Deutschen" (Allemande) ist im Grundriss folgendermassen skizziert: Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde dieser ursprünglich nur in Süddeutschland und vom niederen Volke gebrauchte Tanz in die Kontertänze übernommen und auf dem Umweg über Frankreich gesellschaftsfähig gemacht. Die Allemande, wie der Tanz nun in Frankreich heisst-weder zu verwechseln mit der Allemande Arbeaus (einer Branleart), noch mit den Allemanden der deutschen Suitenkomponisten um 1600, am allerwenigsten aber mit den hochstilisierten Klavierallemanden-erlangt nun aus sozialpsychologischen Gründen (das gleichzeitige Drehen vieler Paare war für die sich allmählich neuschichtende Gesellschaft des 18. Jahrhunderts etwas Neues und Reizvolles) eine derartige Beliebtheit, dass sie sich aus dem Rahmen der Contres, in welchen sie in ihren verschiedenen Gestalten als „Tyroloise", Strassbourgoise", „Alsacienne" lebte, herauslöste und selbständig wurde. Freilich wurden diese Tänze vorerst teils im geradtaktigen Bourrémetrum, teils im $^3/_8$ und $^6/_8$ getanzt. Zum endgültigen und ausschliesslichen $^3/_4$ ging man jedoch erst gegen Ende des Jahrhunderts über.

Weniger klar und einfach ist die Verfolgung des charakteristischen musikalischen Rhythmus dieser Tänze und der eigenartigen, noch heute den süddeutschen Musikdialekt sprechenden Melodik des Walzers. Franz Schubert, Lanner und die beiden Johann Strauss [1]) sind diejenigen, die den Walzer im 19. Jahrhundert zur Weltgeltung brachten und zwar durch die geniale Anwendung bezw. Gestaltung und Stilisierung des österreichisch-bayrischen Dialekts in einer Weise, dass seit dieser Zeit die beiden Begriffe „Walzer" und „süddeutsch" untrennbar verbunden sind.

In welchen Tanzformen hat man die Vorgänger des Wiener Walzers zu suchen? In einem jünst erschienenen formell und inhaltlich gleich ausgezeichneten Buche [2]) beschäftigt sich der Wiener Musikforscher Robert Lach unter anderem auch mit diesem Problem und bemerkt, dass im Übergang des *Menuetts*, zu dem rascher gespielten und getanzten *Passepied*, der sich um 1700 gelegentlich vollzieht, eine Annäherung des Menuetts aus den alten Wiener Schnellwalzer, den „Deutschen" zu erblicken sei. Dass tatsächlich gelegentlich der Passepied, die schnellere Menuetform, den gesellschaftsfähigen Rahmen für den volkstümlichen Wiener Tanz um 1700 abgiebt, zeigt ein von Guido Adler in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" (IX, Ig. 2. Teil) publizierter Passepied von Johann Joseph Fux, der den Untertitel „Der Schmied" führt und der ohne Zweifel ein Wiener Tanzlied war. Doch gibt es keine Kontinuität in der Entwickelung vom Menuett-Passepied zum „Deutschen". Der Passepied verschwindet bald und das Menuett wird als Tanz im Tempo immer gravitätischer (Vgl. das Menuett in Mozarts „Don Giovanni", wo es den Tanz des konservativen Adels, im Gegensatz zum Contre und Deutschen repräsentiert) oder geht als höchstilisierte-Form in das Scherzo der Klassiker über. Natürlich kann man aber auch nicht in der „Allemande" des Froberger-Bachschen Klavierstils eine der Wurzeln des neuen Gesellschaftstanzes sehen. Diese Allemande und der „Deutsche" haben neben dem Namen allerdings auch ihre Herkunft aus dem Volke gemein. Nur war die alte Allemande die letzte, stilisierte Form des auf dem Umwege über Frankreich und Italien nach Deutschland rückimportierten Rei-

---

[1]) Über Johann Strauss haben wir das erste tiefer schürfende Buch von Ernst Decsey erhalten.

[2]) Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert".

gentanzes, während der neue „Deutsche" der im Volke *noch* lebende Rundtanz war. Die gute „Ruhe und Ordnung" der alten Allemande, die nach Mattheson [1]) „das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüts trägt," wird gelegentlich [2]) als die Grundstimmung und die psychische Disposition für die Entstehung der neuen Allemande bezeichnet und auf diese Art eine Verbindung zwischen den beiden Tänzen hergestellt. Doch weiss Mattheson nicht, dass die von ihm gerühmte Gemessenheit der Allemande nur ein Zeichen der Altersschwäche dieses Tanzes ist, der in seiner Jugend, zur Zeit Peurls und Scheins, doch ganz anders aussieht als in seiner stilisierten Epoche, in den Tagen Matthesons und Bachs. Die Allemande teilt das Schicksal der Paduane und des Menuetts.

Es ist bezeichnend, dass die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bei Beschreibung der neuen Allemanden nicht mehr die Schritte als das Wesentliche sondern die Haltung der Arme als die Hauptsache ansehen [3]). Die Armverschränkungen bei der Allemande deuten aber darauf hin, dass dieser Tanz, als er noch im Volke getanzt wurde und noch nicht in die Kontertänze aufgenommen war, mit rhythmischen Händeklatschen (Schuhplattler) begleitet wurde, wovon gewissermassen als choreografische „Stilisierung" die Armverschränkung (vgl. auch das Hochheben der Tänzerin im alten Volkstanz, gelegentlich noch heute) übrig blieb. Musikalisch-rhythmisch kommt dies in der Weise zum Ausdruck, dass das Neue an der Musik der „Deutschen" die starke rhythmische Betonung des ersten Taktteils ist, die durch den Verzicht auf selbständige Führung der Mittelstimmen noch in erhöhtem Masse zum Ausdruck kommt. Freilich kommt diesem Umstand noch der im 18. Jahrhunderts allmählich sich vollziehende Prozess des Überganges vom polyphonen zum homophonen Stil zu Hilfe.

In dem von mir herausgegebenen Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" „*Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*" findet sich nun eine Anzahl von Tänzen, die musikalisch ganz den Charakter der späteren Ländler und Dreher

---

[1]) „Kern Melodischer Wissenschaft" (1737) VI. Capittel, § 87. Übrigens scheint Mattheson auch schon die neue Allemande zu kennen freilich noch die im Dupeltakt: „Man hat auch einen Tantz, der mit diesem Namen beleget wird, aber einem *Rigaudon* viel ähnlicher als einer Allemanda".

[2]) Lach a. a. O.

[3]) Hiezu Bie und Lach.

haben, eine Erscheinung, die gewiss das Erstaunen der Tanzhistoriker erwecken muss, da diese Art österreichischer Melodik für eine so früher Zeit einzig dastehend ist. In meiner gleichzeitig erschienenen Schrift (Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8) habe ich gezeigt, dass der kaiserliche Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer [1]). in seinen zahlreichen Ballettsuiten, die er zwischen die einzelnen Opernakte zu komponieren hatte, neben den altüberlieferten Formen, den Allemanden Couranten, Sarabanden, Giguen, Chaconnen, (auch Menuetten), u. s. w. schon echte dem Volke entstammende Tanzweisen verwendet. Während die fränzösischen und italienischen stilisierten Tänze bei aller edlen Melodik barock steif erscheinen, erscheint uns der süddeutsche Dialekt jener erwähnten Tänze überraschend vertraut. Denn so wie sich andere Volksgewohnheiten, wie Sprachdialekt, Tanzweise und Tracht nur sehr langsam verändern, so ist auch der süddeutsche Musikdialekt vom 17. Jahrhundert bis zum heutigen Tag fast der gleiche geblieben. Freilich, auch die Schmelzerschen Volkstänze passen sich in ihrer Form (Zweiteiligkeit, harmonischer Aufbau, Stimmführung) dem Zeitstil an und der Ländlerrhythmus wagt die obligate Stimmführung noch nicht zu durchbrechen.

Genetisch sind die trinären Volkstänze als losgelöste „Nachtänze" aufzufassen. Die uralte Verbindung des geradtaktigen Schreittänzes mit dem ungeradtaktigen Springtanz, psychologisch in der Erhöhung der Erregung der Tänzenden begründet, scheint sich besonders in Österrreich noch während des ganzen 17. Jahrhunderts, vielleicht auch noch länger, gehalten zu haben[2]), so dass sich schon daraus die noch bis gegen 1700 in den österreichischen Suitenkompositionen häufig anzutreffenden Elemente der Variationssuite erklären.

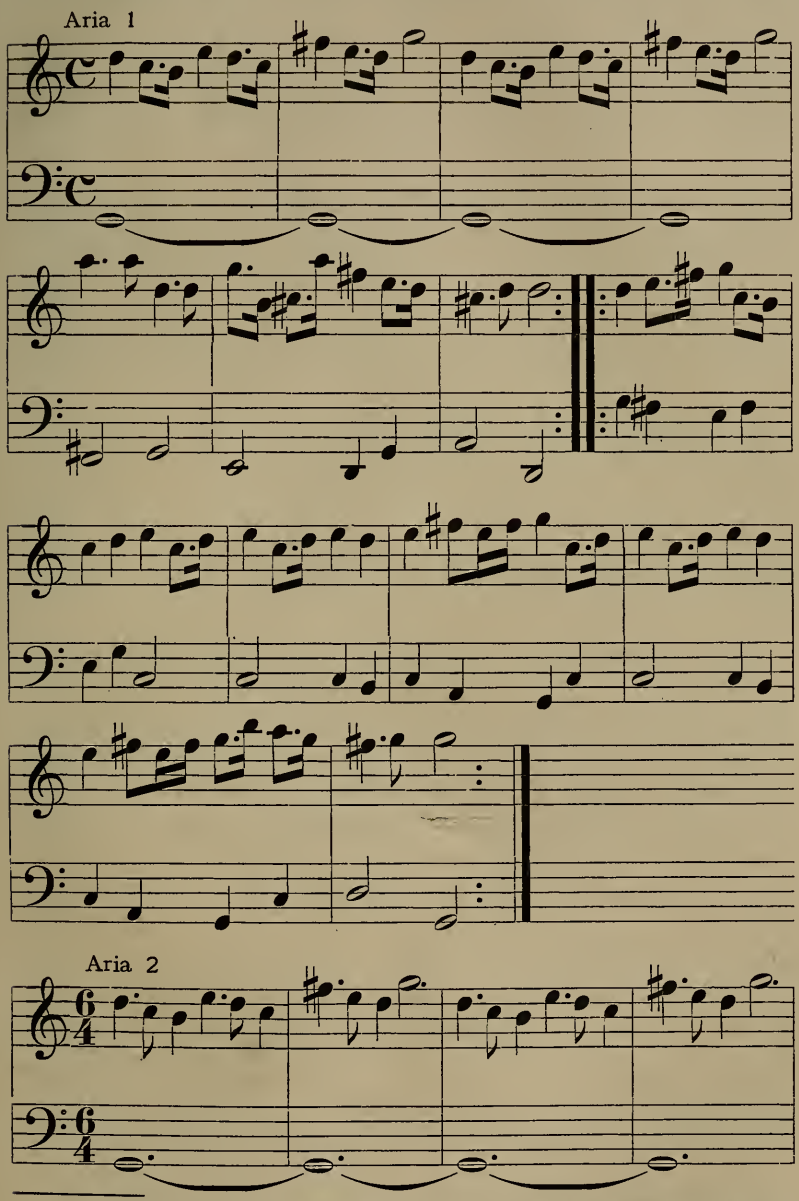
In die Ballettsuite konnten jedoch diese trinären Volkstänze schon aus ballettechnischen Gründen nicht in ihrer Originalgestalt in Verbindung mit ihrem „Vortanz" Aufnahme finden. Nur gelegentlich und vereinzelt ist dies der Fall wie in dem von mir (Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8. S. 71) bereits angezeigten Beispiel, das ich hier vollständig mitteilen möchte.

---

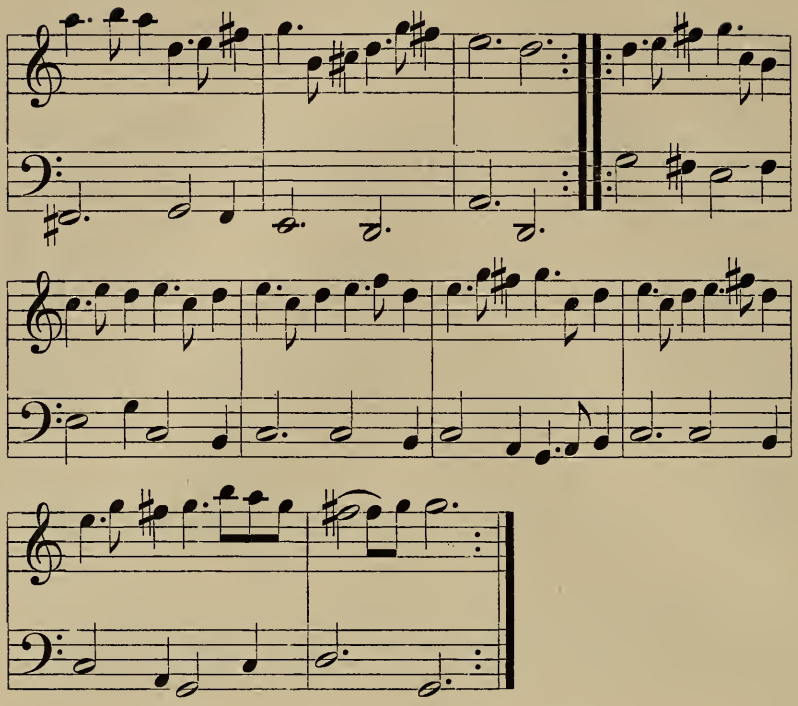
[1]) Gest. 1680.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz "Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrh". Zeitschrift für Musikwissenschaft Ig. IV.

Aus „Balletto d'Amoretti und Trittoni" (Februar 1667) [1]) (Cod. Wien 16583)

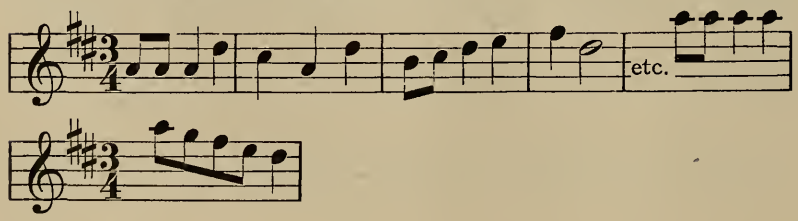


[1]) Es diente als Balletmusik entweder zu Marc. Ant. Cestis „Le disgrazie d'amore" oder Ant. Draghis „Vero amor fà soave ogni fatica".

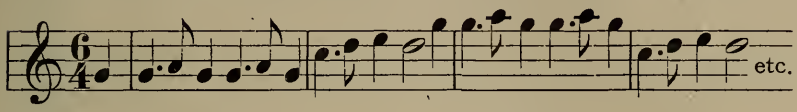


Was den süddeutschen Charakter dieser Tanzmelodien, ausmacht, das ist vor allem die auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht überall durchgeführte reine Durmelodik, die auf der Wiederholung kurzer, eindringlicher Motive beruhen- die Sequenzgänge, die straffe Periodik und die gelegentlichen Wendungen, die dem alpinen Instrumentaldialekt sowie dem „Iodler" entstammen. Hiezu kommt die starke rhythmische Betonung des ersten Takteils, eine Manier ,die der oberwähnten spezifisch süddeutschen Gepflogenheit des Stampfens und Händeklatschens entspringt.

Tonwiederholenden am guten Taktteil machen diese Art noch anschaulicher wie etwa im folgenden Tanz (D. T. O. XXVIII. 2. S. 42)

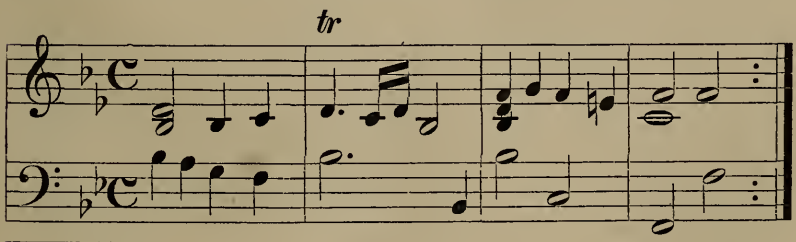


Charakteristisch ist es, dass Schmelzer diese volkstümlichen Tänze einfach als „*Aria*" bezeichnet, worunter man zu seiner Zeit ganz allgemein „Weise" oder „Tanz" verstand. Doch kann er es nicht unterlassen, auch hie und da in seinen Couranten, Giguen und Menuetten seine Ländlerweisen anzubringen. Dies gilt besonders auch für die in Süddeutschland und Österreich damals häufig anzutreffende „*Trezza*" [1]) wie in folgender aus 1668 stammender [2])



Schmelzer flicht in seine Ballettsuiten auch häufig Tänze ein, die er als „Aria Vienneuse" bezeichnet. Da ist es nun auffalllend, dass in diesen Stücken verhältnismässig am wenigsten süddeutscher Dialekt zu finden ist. Als Erklärung mag folgende Erwägung dienen. Schmelzer und seine Zeitgenossen mochten im österreichischen Dialekt einen spezifischen Landdialekt gesehen haben und darum diese bäurischen, nicht gesellschaftsfähigen Tonstücke nicht als „Wienerisch" bezeichnen. Anders geht der Schreiber eines Leipziger Tabulaturbuches („Partitae ex Vienna" 1681) vor, der einen Tanz mit fast rohen Dialektgängen als „Brader" Tantz zu Wien: bezeichnet.

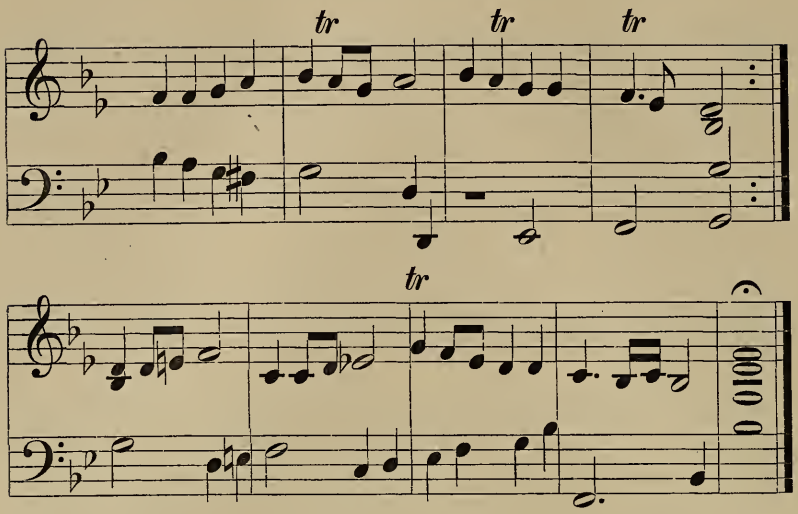
Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass Namen wie „Walzer", „Dreher", „Ländler" sich im 17. Jahrhundert nicht vorfinden. Nur einmal fand ich einen solchen Namen in einem Kremsmünsterer Lautenbuch, wo er allerdings ein Stück im Dupeltakt bezeichnete. Für Spezialinteressenten sei dieser „*Landerli*" hiehergesetzt: [3])



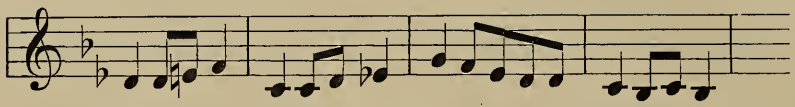
[1]) In einer Handschrift der Univ. Bibl. Upsala wird ein solcher Tanz Schmelzers direkt als „Trezza Vienneuse" bezeichnet.

[2]) Es ist eine Version des im 17. Jahrh. beliebten, auch von Bach („Bauernkantate") gelegentlich verwendeten „Grossvatertanzes".

[3]) Sign. L. 81 Freundliche Mitteilung des H. Dr. Adof Koczirz.



Versetzt man das Ganze jedoch in den Tripellakt so sieht besonders der letzte Teil schon recht ländlerartig an,

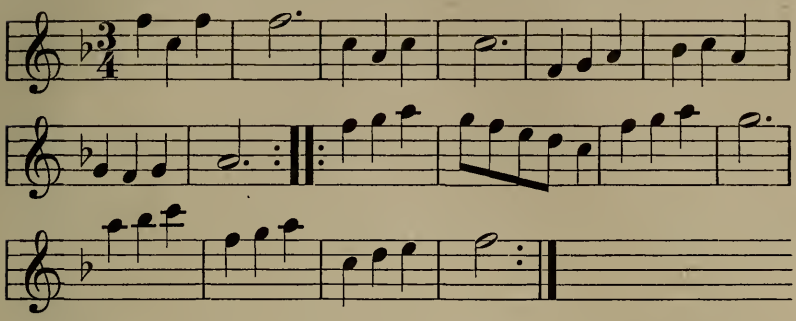


Es ist begreiflich, warum sich in Österreich aus dem 17. Jahrhundert so wenig volkstümliche Musik erhalten hat. Es gab in Wien zu dieser Zeit überhaupt keinen Notendruck und auch der handschriftlichen Überlieferung wurden einheimische, volkstümliche Tänze für nicht würdig befunden. Daher wissen wir auch nicht, ob und inwieweit Schmelzer bei der Übernahme der Volksweisen „stilisiert" hat und vor allem, was an diesen Stücken Eigenes und was Allgemeingut ist; ob er vielleicht, wie später Schubert, Lanner und die beiden Joh. Strauss (in gewisser Hinsicht auch Gustav Mahler), brachliegendes Volksgut aufgenommen, verarbeitet und derart kristallisiert hat, dass das nunmehr kunstgemässe Gebilde nun um so volkstümlicher erscheint. [1])

Ich fand nur noch in der Handschrift Cod. 18808 der Wiener Nationalbibliothek ländliche süddeutsche Tänze, hier als „*Steiri-*

[1]) So kommt es, dass viele Weisen von Joh. Strauss und Lanner die doch beide Volksgut verarbeitet haben nun in kristailisierte Form *wieder* Volksgut werde. V.g. Blümml und Zoder, Josef Lanners Fortleben im Volkslied (Zeitschr. der J. M. G. VIII. 1.).

sche Aria" bezeichnet. Die folgende entstammt einer Suite aus den Teilen. Ballett, Courante, Steirische Aria (4 stimmig für Streicher):



Der Fall, dass ein einzelner Komponist in so weitem Masse von der Volksmusik Gebrauch macht, ist für den deutschen Musikbarock einzig dastehend. Weder Schmelzers Nachfolger in der Ballettkomposition noch seine österreichischen und bayrischen Zeitgenossen, am wenigsten seine Nachfolger in der Suitenkomposition des beginnenden 18. Jahrhunderts schlagen die derben, urwüchsigen Töne Schmelzers an. Genau so wie der Hof des Kaisers Leopold I. bei alles Abhängigkeit von der italienischen Kultur und dem spanischen Hofzeremoniell bodenständigen Einflüssen zugänglich war — ich erinnere an den urwüchsigen Prediger Abrahem a Santa Clara oder an die heute kaum mehr „hoffähigen" possenartigen Komoedien- und Operneinlagen — so konnte sich neben italienischer Kirchen- und Opernmusik auch heimische Tanzmusik hören lassen. [1]) Infolge des um 1700 immer stärker werdenden französischen Einflusses — in der Suitenmusik durch Kusser, Fischer, Muffat und Fux repräsentiert — musste sowohl in Musik als auch in Tanz das bodenständige Element immer mehr zurücktreten. Mit Recht sagt daher G. Adler [2]) von dem obenerwähnten vereinzelten Ländler Fuxens:

„Der Ländler ist französisch stylisiert, um in den Räumen, in denen spanische Etikette herrschte und die Hofleute schnürte, *mit Anstand* erklingen zu können".

---

[1]) Der Biograf. Leopolds Rink, berichtet dass der Kaiser die französische Tanzmanier nicht liebte, sondern eine Art „teutsche Führungen" bevordugte. Das französische Ballett war am kaiserlichen Hof direkt verpönt. Auch Ferdinnad III herorzugte den „teutschen Tanz", wie aus den Berichten der Frankfürter Messrelationen zu entnehmen ist.

[2]) D. T. O. W. S. V.

Und wie sich im Ballett der französische Einfluss immer stärker geltend macht, (man braucht nicht erst in den Akten des 18. Jahrhunderts die Namen der Tänzer und Tanzmeister zu exzerpieren und sie mit denen des 17. Jahrhunderts zu vergleichen) so gewinnt nun das Menuett und später der Contre immer mehr Raum und sie beherrschen den Tanzsaal bei Hof und auch beim Volke der Stadt, während der alte Volkstanz nur beim Landvolk weiterlebt, bis er eines Tages, als Wien der Welt langst die klassischen Meister und seine klassische Melodik gegeben hatte, wieder in veredelter idealsierter Form in Franz Schuberts Tänzen auferstand.

Zu Schluss dieser Ausführungen möchte ich nur noch ein schlagendes Beispiel eines richtigen „Deutschen" aus dem 17. Jahrhundert mitteilen, um zu zeigen dass der Fall Schmelzer nicht vereinzelt dasteht.

Die Wiener Nationalbibliothek besitzt ein bisher meines Wissens noch nie beachtetes Manuskript [1]), das das Bruchstuck eines deutschen Schäfer Singpsiels ist. Hierüber soll hier nicht gesprochen werden sondern nur über die Art, wie ein richtiger „Deutscher" im 17. Jahrhundert also zu einer Zeit und in einer Umgebung, da die venezianische Oper in ihrer vollen Herrlichkeit gebietet, verwendet wird. Das Stück, das vom ge samten Personal zu Ehren eines wiedervereinigten Schäferpaares gesungen wird, ein Ensemble Finale, beruht auf einer Bassmelodie, die auf den Fundamentaltönen des „Walzers" aufgebaut ist. Das Ritornell besteht, wie so häufig in der Wiener venezianischen Oper, lediglich aus der Arienbegleitung. Die Besetzung ist die für Wien damals übliche. 2 Violinen, Violetta, Bass. Man erlebt hier die Überraschung, dass in geradezu raffinierter Weise, ganz in der Weise der Walzerkomponisten des 19. Jahrhunderts der dritte Taktteil durch die Mittelstimmen rhythmisch hervorgehoben wird. Der Generalbass muss zum Zwecke einer praktischen Aufführung natürlich erst ausgesetzt werden.

Aus meiner Skizze geht wohl zur Genüge hervor, dass der Mono graf und Spezialist des „Tanzes" Oskar Bie, der den Walzer von Fischerschen Menuetten u. dgl. ableitet [2]), seine Ansichten einer Revision unterziehen muss.

Dr. Paul Nettl

---

[1]) Ms. 18964. Nach Einband, Schrift und Papier ist es zweifellos, dass es sich um eine Niederschrift des ausgehenden 17. Jahrhunderts handelt.

[2]) Vgl. seinen Vortrag 1922 in der Prager Urania.

Aus Cod. 18964 der Wiener Nationalbibliothek.[1]

Aria.

(Fine)

1. Wer be - stän - dig treu will lie - ben, muß er - dul - den vie - len Schmerz,
2. Phil - lis Phi - don sol - len le - ben, ih - re Treu bleibt un - zer - trennt;

(da capo al fine)

muß auch nit zu sehr be - trü - ben durch den Ei - fer - sinn sein Herz.
Dir soll sie zu - gleich er - he - ben ahn das höch - ste Fir - ma - ment.

Ritornello.

(Fine)

(da capo al fine)

[1] Im Original sind alle Wiederholungen ausgeschrieben.

COMPTES-RENDUS RELATIFS À LA MUSICOLOGIE

ALLEMAGNE

Während die musikalische Komposition in Deutschland sehr im argen liegt, und die wirklichen Treffer beinahe an den Fingern abzuzählen sind, behauptet die deutsche musikwissenschaftliche Produktion nach wie vor ihre Vormachtstellung in der ganzen zivilisierten Welt. Als Weltbibliograph der musikalischen Literatur darf ich ein solches Urteil aussprechen. Die Zahl der Neuerscheinungen ist auch in diesem Jahre wiederum so gross, dass sich mein Bericht nur auf das Wichtigste beschränken muss.

Zwei Verlagshandlungen haben sich um die Drucklegung besonders verdient gemacht: die *Deutsche Verlagsanstalt* in Stuttgart (D.V.A.), seit 1922 mit dem rührigen Verlag Schuster & Loeffler in Berlin vereinigt, und das Welthaus *Breitkopf & Härtel* in Leipzig (B. & H.).

Lexika: Von Riemanns Musiklexikon erscheint unter der bewährten Redaktion von A. Einstein die 10. Auflage (Berlin, M. Hesse), von *W. L. von Lütgendorffs* Lexikon der Geigen und Lautenmacher (Frankfurt, Frankfurter Verlag) die 6. Auflage. *Adolf Abers* mit grossem Fleiss zusammengestelltes „Handbuch der Musikliteratur" (B. & H. XII S. u. 696 Spalten) ist als ein erster Versuch, den gesamten Stoff systematisch-chronologisch zu ordnen, mit Dank zu begrüssen. Durch die Vereinigung der beiden, bisher gesondert erschienenen *Musikerkalender* von Max Hesse und Dr. Stern ist ein Handbuch geschaffen worden, das ein zuverlässiges Adressenmaterial der gesamten deutschen Musikerschaft in einer bisher noch nicht erreichten Vollständigkeit bietet (Berlin, M. Hesse).

Zeitschriften: Seit Oktober 1922 beginnt *„Die Musik"* (D. V. A.) nach 7 jähriger Pause wieder zu erscheinen. Die vornehme Ausstattung und das organische Gerüst sind dieselben geblieben, was aber die erschienenen Hefte inhaltlich bieten, zeugt von einem so feinen Verständnis für die neuen Aufgaben, die die veränderten

Zeitverhältnisse an eine führende Musikzeitschrift stellen, dass man der Fortsetzung mit gespannten Erwartungen entgegensieht. — Die alte Schumannsche Zeitschrift hat unter der neuen zielbewussten Leitung von Alfred Heuss einen entschiedenen Aufschwung genommen.

Musikgeschichte: Das ständig wachsende Interesse an der Musikwissenschaft zeigt sich am greifbarsten in den alljährlich nötig werdenden Neuauflagen der allgemeinen Musikgeschichten: *Naumann-Schmitz* (Cotta, Stuttgart) *Storck* (Stuttgart, Metzler) *Dommer-Schering* ist in Vorbereitung (B & H.); besonders aber darin, dass von einem so streng wissenschaftlichen Werke wie Riemanns, Handbuch der Musikgeschichte" (B. & H.) eine neue Auflage nötig wurde. Die im Rahmen der Veröffentlichungen der Bückeburger Akademie herausgegebenen „*Musikalischen Schrifttafeln*" (Leipzig, Siegel) verfolgen den Zweck, die verschiedenen Phasen der Entwicklung der Notenschrift durch charakteristische Beispiele in Faksimiledruck zu veranschaulichen. Von den 10 in Aussicht genommenen Heften sind bisher acht (je 9 Tafeln) erschienen. Die Ausgabe besorgt Johannes Wolf.

Die traurigen wirtschaftlichen Verhältnisse, vor allem der ungünstige Valutastand, wodurch Reisen ins Ausland unmöglich gemacht werden, bringt es mit sich, dass die geschichtlichen Studien vornehmlich auf die Erforschung der *deutschen* Musikverhältnisse gerichtet blieben.

Das eigentliche Ereignis auf diesem Gebiete bildet der zweite Band der „Geschichte der deutschen Musik" von *Hans Joachim Moser* (Stuttgart, Cotta, 470 S.). Er erfüllt, um es gleich zu sagen, in vollstem Masse, was der erste Band versprach. Wir bemerken dieselbe Gründlichkeit und Tiefe der Forschung, dieselbe souveräne Beherrschung des Stoffes, dieselbe Feinheit und Konzentration der Darstellung , auch wieder eine ganz eigne Anordnung der ungeheuren Fülle des Materials. Moser gruppiert den Band, der die Zeit von 1618 bis zum Tode Haydns (1809) umfasst, unter die beiden Hauptbegriffe: Barock und Romantik, wobei das Zeitalter Händels und Bachs als Hochbarock und die Frühzeit der Romantik als Zeitalter der Empfindsamkeit besonders abgegliedert werden. War damit auch die neuartige Stoffgruppierung des ersten Bandes nach „Umwelten" aufgegeben, so bot die Anordnung nach Zeitstilen allgemeiner Prägung den Vorteil, die geschichtliche

Entwicklung der deutschen Musik im Zusammenhange mit dem jeweiligen Gesamtbild des geistigen Lebens unserer Nation behandeln zu können, eine Aufgabe, die Moser glänzend gelöst und seinen Ruf als Historiograph der deutschen Musik von neuem bestätigt hat. Weiter seien genannt: *H. Fey*, Schleswig-Holsteinsche Musik von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart (Hamburg, Holler, 126 S.), *Max Weber*, Beiträge zu einer Kantoreigesellschaft Mügeln (Selbstverlag, 281 S.), *Arno Werner*, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zu dem Anfange des 19. Jhs. (Leipzig, Linnemann, 120 S.) alles gründliche auf Quellenstudien beruhende Arbeiten. Wer ideales deutsches Studentenleben kennen lernen will, dem sei *R. Kötzschkes* prächtige „Geschichte der Universitätssängerschaft St. Pauli 1822—1922". (Leipzig, A. Hahn, 580 S.) warm empfohlen. Auch die Mehrzahl der Doktordissertationen behandeln deutsche Musikverhältnisse.

Die Errungenschaften der Wissenschaft in weitere Kreise zu tragen, dienten verschiedene Veranstaltungen. So wurden bei der Neuordnung der *Badischen Kunsthalle* in Karlsruhe, um die Werke der bildenden Kunst aus ihrer musealen Isoliertheit herauszulösen und sie in einen umfassenderen Komplex mittelalterlicher Geistigkeit einzufügen, auch Proben der Musik des Mittelalters von dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg in Baden unter der Leitung von Prof. *Willibald Gurlitt* in der Zeit vom 24—26 September von einem kleinen Kammerchor (Dirigent: Dr. Curjel) zu Gehör gebracht, die ein lebendiges und umfassendes Bild von der Musica ecclesiastica, composita und vulgaris des Mittelalters gaben. In *Halle*, der Geburtsstadt Händels, wurde ein glanzvolles mehrtägiges Händelfest (Ende April) veranstaltet, zu dem sich ein zahlreiches internationales Publikum eingefunden hatte. Die künstlerische Leitung lag in den Händen der beiden hallischen Musikgelehrten, Prof. Dr. *Arnold Schering* und *Dr. H. J. Moser*, die sich auch als Bearbeiter hervorrragende Verdienste um das Fest erworben hatten. Als Glanzpunkte seien hervorgehoben: Der Festvortrag Prof. Scherings „Die Welt Händels" (im Druck bei Baedeker in Essen erschienen), die Aufführung des Oratoriums „Susanna" in Scherings Bearbeitung (Chor der Singakademie: Prof. Rahlves), das Kammerkonzert (Leiter: Dr G. Göhler) und die Aufführung der Händelschen Oper: Orlando furioso (in Mosers Einrichtung und Übersetzung) im Stadt-

theater. Auch *Göttingen* trat wieder wie im vorigen Jahre mit Händelschen Opern auf den Plan. Neben der Wiederholung der Rodelinde wurde Giulio Cesare unter Dr. Hagens Leitung vom akademischen Bunde neu zur Aufführung gebracht.

Der 250. Geburtstag von *Heinrich Schütz* wurde an verschiedenen Orten durch Aufführungen seiner Werke festlich begangen. In Dresden, wo der Meister mehrere Jahrzehnte hindurch als Hofkapellmeister gewirkt hatte, wurde ein *Heinrich Schütz-Verein* ins Leben gerufen, unter dessen Führung ein dreitägiges Fest (4—6 November) zu Ehren des Meisters stattfand, wobei ausser einer grossen Zahl seiner Kompositionen (darunter: die Exequien für Heinrich Reuss Posthumus, das Weihnachtsoratorium in Scherings Bearbeitung, der 121. Psalm u. s. w.) auch Werke von G. Gabrieli, Monteverdi (2. Akt aus Orfeo) Cavalli, Cesti, Albrici, Vivaldi, Bach und Händel zur Aufführung gelangten. Wertvolle Festartikel brachten: Die Zeitschrift für Musik (Heft 21), die Neue Musikzeitung (44 Jg. Heft 3) und die Zeitschrift für Musikwissenschaft (V, Heft 2). Beim 10. deutschen *Bachfest* in Breslau kam neben Bach eine imposante Reihe seiner Vorläufer, darunter Joh. Christoph Bach mit seiner Kantate „Es erhub sich ein Streit" und Heinrich Schütz mit verschiedenen Werken in der trefflichen Bearbeitung von Max Schneider zu Gehör. Dem Zwecke: die grosse musikalische Vergangenheit *Mannheims* im 18. Jahrh. der Nachwelt vor Augen zu führen, dienten fünf „*Kulturveranstaltungen*", die anlässlich des „*Badischen-Pfälzischen Maitages* im Rittersaal des Mannheimer Schlosses und der Schlosskirche stattfanden. Ausser Werken Mozarts aus seiner Mannheimer Zeit kamen ein Quartett von F. H. Richter, eine Sinfonie und Kammersonate von Joh. Stamitz, das Oboenquartett von Karl Stamitz, Stücke aus Holzbaurs „Günther von Schwarzburg" ein Fragment aus Bendas „Ariadne" sowie Orgelstücke von Abt Vogler und sein Oratorium „die Auferstehung Jesu" zur Aufführung.

Der 100. Todestag *E. T. A. Hoffmanns* wurde mit Festartikeln und der Aufführung seiner Zauberoper „Undine" in Aachen gefeiert, nach jener unglücklichen Aufführung in Berlin 1817, mit der das Theater abbrannte, die erste Wiederholung in Deutschland. Die preussische Staatsbibliothek veranstaltete eine 14 tägige Ausstellung seines gesamten musikalischen Nachlasses.

Einen sehr glücklichen Gedanken verfolgt *Hans Mersmann* mit der von ihm herausgegebenen Sammlung „Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen" (Berlin, J. Bard), von der die beiden ersten Bände „Beethoven", die Synthese der Stile (59 S.) und „das deutsche Volkslied" (50 S.) aus seiner Feder mit einem Beihefte „Liebeslieder" vorliegen. Wie der Name der Sammlung besagt, handelt es sich dabei nicht um eigentliche musikgeschichtliche Darstellungen, es wird vielmehr der Stoff in das Blickfeld der Kulturgeschichte gerückt, wobei alle rein wissenschaflichen und theoretischen Probleme ausgeschaltet sind, und nur die zeitlosen Kulturwerte des musikgeschichtlichen Ablaufs zur Synthese miteinander verbunden werden. In einer gradezu vorbildlichen Weise ist diese neue Aufgabe in den vorliegenden Bänden gelöst.

Die *vergleichende Musikwissenschaft,* vor einem Vierteljahrhundert noch in den Anfängen steckend, hat sich dank ihrer exakten Methoden zu einer selbständigen Disziplin herausgebildet, die nicht nur neben der historischen Musikwissenschaft ihren Platz behauptet, sondern auch für den wissenschaftlichen Betrieb der allgemeinen Ethnologie, Psychologie, der Aesthetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft zu einem unentbehrlichen Faktor geworden ist. Der Gedanke lag daher nahe, ein Zentralorgan zu schaffen, das in möglichster Vollständigkeit die Errungenschaften auf diesem Gebiete zusammenfassen sollte. Diesem Zwecke wollen die von von *Carl Stumpf* und *Erich M. von Hornbostel* herausgegebenen „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft" (München, Drei Masken Verlag) dienen. Die beiden ersten Bände bringen bereits veröffentlichte Studien, die in verschiedenen Zeitschriften zerstreut, hier bequem zugänglich gemacht worden sind.

Biographien und Monographien: Durch Weite des Blicks, Fülle des verarbeiteten Stoffes und Gründlichkeit der Forschung treten aus der Fülle der Neuerscheinungen dieses, wie immer am meisten bebauten Gebietes zwei Werke besonders hervor: *Richard Engländer*, J. G. Naumann als Opernkomponist mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (B. & H., 429 S. u. 72 S. Notenbeilage), und *Ludwig Schiedermair*, Mozart. Sein Leben und seine Werke (München, C. H. Beck, XIV, 495 S.). Engländer entwirft auf archivalische Quellen gestützt, zunächst ein

überaus anziehendes Lebensbild des viel gewandten Meisters. Es folgen Daten zur Geschichte seiner Opern und deren genaue Bibliographie. Als dritter Teil schliesst sich eine eingehende Würdigung der Werke an, unter denen die schwedischen Opern und der dänische „Orpheus" einen breiten Raum einnehmen, da sich Naumann hier durch die unbedingte Bezugnahme auf den französischen Operntypus vor ganz neue Aufgaben gestellt sah. Mit seinen Berliner Opern knüpft er dagegen wieder an die italienische Form an, verschreibt sich aber nicht blindlings den Italienern, dazu war der Einfluss Glucks auf ihn zu mächtig geworden, und an der Librettistik und der Behandlung des Chores merkt man, dass dieser Einfluss auch in seinen Dresdner Opern lebendig fortwirkte. An die Stelle der opera buffa rückt bei Naumann die opera semiseria. Auch zur opera comique, der tragédie lyrique und dem deutschen Singspiel werden Brücken geschlagen, auch echt romantische Töne klingen bereits an, so dass sich sein Werk im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als ein Wegbereiter und Führer wie für die italienische so auch für die deutsche Oper erweist.

Wendet sich Engländer ausschliesslich an die Fachkreise, so ist Schiedermairs Mozart trotz seines streng wissenschaftlichen Charakters, der aber nirgends als lästig empfunden wird, und nur dem Fachmann angenehm auffällt, für die grosse gebildete Welt bestimmt, Schiedermair will keine blosse Künstlergeschichte schreiben, für ihn liegt der Schwerpunkt in der Erfassung der Werke selbst und ihrer künstlerischen Probleme und Tendenzen, wobei viel Feines und Eigenes gesagt wird. Der Verfasser steht seinen Quellen, die lückenlos benutzt sind, durchweg als selbständiger Forscher gegenüber, sein Buch war bereits beim Erscheinen der grossen Abertschen Mozart-Biographie, wie der Verfasser ausdrücklich bemerkt, druckfähig abgeschlossen.

Das Gesamtbild der menschlichen und künstlerischen Erscheinung Mozarts ist aus den kulturellen Zusammenhängen, aus dem Geiste der Zeit meisterhaft herausgearbeitet. So tritt sein Werk Aberts grosser Mozartbiographie, vor der es die Handlichkeit voraus hat, würdig an die Seite. Auf bestem Papier gedruckt und mit einem reichen Bilderschmuck versehen, dessen Wahl die feine Hand des Kenners verrät, wird das gediegene Werk seinen Weg durch die Welt finden.

Durch einen glücklichen Zufall kam vor kurzem das Notenbuch

ans Licht, das Leopold Mozart für den siebenjährigen Knaben angefertigt hatte. Es wurde in Strassburg bei einem Althändler von einem Mediziner entdeckt. Herman Abert legt es im Druck bei Siegel in Leipzig vor. Wir lernen daraus bisher völlig unbekannte Einflüsse der norddeutschen Schule (besonders Telemann) auf den jungen Mozart kennen, die Abert in seiner bedeutungsvollen Vorrede eingehend würdigt, Einflüsse die die weitere Entwickelung Mozarts in einem neuen Lichte zeigen und den Forschungen Wyzewas und St. Foix entgangen sind.

Die beiden Biographien: Guiseppe Verdi von *Adolf Weissmann* (224 S.) und Johann Strauss von *Ernst Decsey* (298 S.), beide in der Deutschen Verlagsanstalt zu Stuttgart erschienen, bilden ein Kapitel für sich. Es sind keine trockenen Lebensbeschreibungen, sondern ein Stück Kulturgeschichte, auf deren Grund sich die Gestalten der beiden Meister als Charakterköpfe abheben, Darstellungen die den Meistern in die Seele blicken, und von hier aus ihre Werke nachschaffen, so dass man zu einem wirklichen Erleben ihrer Kunst gelangt. Das scheinbar Unmögliche: Musik in Worte umzusetzen, so aber, dass mit den Worten zugleich die Klänge vor unserer Seele tönend aufsteigen, ist hier zur Tat geworden. So machen wir z. B. in Weissmanns Darstellung beim Kapitel „Drama und Musik" die innere Wandlung Verdis von der Aida bis zum Othello gleichsam aktiv mit, und in Decseys Kapitel „Die Fledermaus" wird die ganze Charme der Straussschen Partitur vor unserem inneren Ohr lebendig. So stellen beide Biographien formell und inhaltlich Leistungen dar, die in ihrer Weise nicht zu übertreffen sind.

Von epochemachender Bedeutung für die *Bachforschung* sind die „Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach (B. & H. 356 S.) von *Wilhelm Werker*. Mit überzeugender Beweiskraft wird hier nachgewiesen, dass Bachs Fugen und Präludien nicht etwa unbewusst sondern an Hand einer klaren Zahlen und Formensymmetrie nach einem wohlüberlegten mathematisch genauen Plane entworfen sind, dass das Fugenthema bereits vor dem dazu gehörenden Präludium vorhanden war und dass weiter das Präludium im Fugenthema gesucht wird, so dass die Zusammengehörigkeit beider ausser Zweifel steht. Auf Grund dieser Symmetrien

lassen sich, wie der Verfasser nachweist, auch Unrichtigkeiten im Text aufdecken, und die sogenannten Bachischen Freiheiten gesetzmässig erklären. Es ist unmöglich, in dem engen Rahmen dieses Referates einen auch nur ungefähren Begriff von der Bedeutung des Werkes zu geben, das der Bachforschung ganz neue Wege eröffnet, u. a. auch den Meister als Vollender der alten niederländischen Schule aufzeigt, der es mit der Benutzung des l'omme armé Themas in der h-moll Messe seinen Tribut zollt. Mit einer bewundernswerten Ausdauer und einem Spürsinn, der seines gleichen sucht, dringt der Verfasser tief in die geistige Werkstatt Bachs vor und legt das Schema bloss, nach dem diese reich gestaltete Formenwelt geschaffen ist. Um so staunenswerter aber erscheint es, dass die Stimmungs- und Gefühlswerte der Bachschen Tonpoesien von all dieser Mathematik in keiner Weise beeinträchtigt werden. — Von Spittas „Bach" kam die dritte unveränderte Auflage heraus (B. & H.).

Der 25. Todestag von *Johannes Brahms* gestaltete sich zu einem nationalen Feiertag im ganzen Reiche. Auch in den Schulen wurde auf die Bedeutung des Meisters hingewiesen. Neu erschienene Literatur: der interessante *Briefwechsel* mit Franz Wüllner (Berlin, Brahmsgesellschaft), die prächtigen Würdigungen seines Schaffens von W. Nagel (Stuttgart, Engelhorn) und von L. Misch (Braunschweig, Velhagen & Klasing), sowie die Neuauflage der grossen Brahmsbiographie von *W. Niemann* (D. V. A.)

Von der breit angelegten Biographie des Dichter-Komponisten *Peter Cornelius* von Karl Hasse (B. & H.), ist der erste Band soeben erschienen, der völlig neue Aufschlüsse über die Grundlagen seines Schaffens gibt. Dem oft behandelten Thema: *Goethe und die Musik* weiss Hermann Abert ganz neue Seiten abzugewinnen, indem er das Problem nicht von dem Standpunkt der Gegenwart sondern vom Musikleben der Zeit Goethes aus betrachtet. Das Werk (128 S.) ist in der vornehm ausgestatteten, von ersten Schriftstellern besorgten neuen Sammlung „Musikalische Volksbücher" (Stuttgart, Engelhorn). als zweiter Band erschienen. Bisher liegen 7 Bände über die verschiedensten Themen vor, die gleichfalls Eigenes zur Sache zu sagen haben.

Eine wertvolle Bereicherung erfuhr die *Wagnerliteratur* durch die tiefgründige Abhandlung von *Alfred Lorenz* „Das Formproblem in Rich. Wagners Ring". (Als Handschrift vervielfältigt

von den Akademischen Werkstätten in München. Fol. 231 S.). Während die Wagnerphilologie das Formproblem bisher nur ganz nebenbei behandelt hat und im allgemeinen bei der Herausschälung der Leitmotive stecken geblieben war, fasst Lorenz die Verwertung der Leitmotive für den musikalischen Satzbau ins Auge und kommt durch taktweise Untersuchung der Ringpartitur zu Aufstellungen, aus denen die musikalische Form als Bildnerin des dramatischen Aufbaus erkannt wird, Aufstellungen, die dem überraschten Blick eine bisher ungeahnt reiche Formenwelt des Wagnerschen Kunstwerks erschliessen.

Siegfried Wagners „Erinnerungen" (Stuttgart, Engelhorn 154 S.) interessieren allein schon durch die Persönlichkeit des Verfassers. Der Reiz wird erhöht durch den köstlichen Humor der Darstellung. Dokumentarischen Wert haben die Aufzeichnungen aus der Zeit der ersten Bayreuther Festspiele.

Erfreulicherweise macht der von mir angeregte Gedanke: die Bibliotheken möchten ihre Unika (Drucke und Handschriften) durch Faksimilierung der Vorlagen vervielfältigen und dadurch vor dem Untergang schützen, immer weitere Fortschritte. Den bereits in meinem vorjährigen Bericht erwähnten, schönen Faksimiledrucken der Universal-Edition und des Drei Masken-Verlags schliessen sich als bedeutendste Neuausgaben an: die Autographen der Matthäuspassion (Leipzig, Insel-Verlag) und der Meistersinger (München, Drei Masken-Verl.), so wie als erste Veröffentlichung aus der an Schätzen reichen Privatbibliothek von Paul Hirsch in Frankfurt a/M: der Tractado vulgare de canto figurato von Francesco Caza, dem sein sachkundiger Herausgeber Johannes Wolf ein Verzeichnis der nachweisbaren musiktheoretischen Inkunabeln beigegeben hat (Berlin, Breslauer). Dankenswert ist auch der Neudruck der Violinschule L. Mozarts vom Jahre 1756 bei Stephenson in Wien. Die Publikation der „Denkmäler der Tonkunst" ist leider durch die Not der Zeit in Deutschland ins Stocken geraten, die Oesterreicher brachten als Bd. 57/58: *Monteverdi* „Il ritorno d'Ulisse" und *Gottlieb Muffats* „XII Toccaten und 72 Versetl für Orgel".

Aesthetisches. Ein lückenloses Bild von dem Werdegang der deutschen Musikaesthetik von Kant bis auf E. v. Hartmann gibt „Die Philosophie der Musik" von *Paul Moos* (D. V. A. 666 S.) Das Werk ist die zweite Auflage der weltbekannten Musikaesthetik

(vom Jahre 1902) desselben Verfassers, ist aber zu einem ganz neuen Buch geworden, insofern als Moos auch die *Musikeraesthetik* und die jüngsten Erscheinungen in den Kreis der Betrachtung zieht. Von hoher Warte aus überschaut der Verfasser das ganze weite Gebiet, mit klarem Blick die Lehren der einzelnen Philosophen prüfend und sichtend und das Wesentliche herausstellend; dazu eine Unparteilichkeit des Urteils und Präzision der Darstellung, die das Studium der eigentlichen Quellen entbehrlich machen. Das Werk gehört in die Hand eines jeden Gebildeten, der tiefer in das Wesen der Musik eindringen will, zumal die Lectüre keine besondere philosophische Schulung verlangt, da Moos mit feinem pädagogischen Takt überall Hilfen gibt, wo der Stoff irgendwie Schwierigkeiten bietet. Die deutsche Wissenschaft kann stolz auf ein solches Werk sein, es steht einzig in der Welt da.

Das Werk von *Walther Dahms* „Die Offenbarung der Musik". Eine Apotheose Friedrich Nietzsches. (München, Musarion-Verlag, 272 S.) ist, wie der Verfasser gesteht, aus langen inneren Kämpfen hervorgegangen, die im Banne der Musik und angesichts der Philosophie Friedrich Nietzsches ausgefochten wurden. Dahms möchte die Lehre von der Umwandlung aller Werte auf die Musik angewendet wissen, denn nur durch Abkehr von der verstandesmässigen, phantasie- und leidenschaftslosen Spekulation, durch Wiederaufbau und Neuschaffung der verschütteten und zerstörten Technik der Komposition und Bekenntnis zu den metaphysischen, seelischen Kräften könne die Unkultur und Unnatur des äusserlichen Musiktreibens und Musikbetreibens der heutigen Zeit überwunden werden. Indem aber Dahms die ganze Musikentwicklung sozusagen durch die Brille Nietzsches sieht, entstehen gewisse Einseitigkeiten des Urteils, wie z B. beim „Fall Wagner", aber man übersieht sie gegenüber dem wirklich Grossartigen, das dieses feine Werk (auch in der Sprache) Seite für Seite bietet. —

Hermann Erpfs „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik" (Karlsruhe, G. Braun, 48 S.) greifen das Problem von der praktischen Seite an und liefern ein scharf profiliertes Bild der Strömungen im Musikleben der Gegenwart. — Von den Gesammelten Schriften *Paul Bekkers* erschien der zweite Band unter dem Titel „Klang und Eros" (D. V. A., 353 S.) Er zerfällt in 4 grössere Gruppen: I. Kritiken über moderne Opern, II. Bühne

und Publikum. III. Menschen (meist Gedenkartikel zu Ehren Verstorbener) IV. Vermischte Aufsätze. Das ganze Buch will Bekker als eine zwanglose Folge von Variationen über ein Thema: Klang angesehen wissen, aber nicht im akustischen Sinne. Es will nur das Phänomen als solches überhaupt bewusst und in dem Reichtum seiner Erscheinungen, der Vielgliedrigkeit seiner Verzweigung mit allen Gebieten unseres musikalischen Seins erkennbar machen und den Wirkungsursachen der Klangerscheinungen nachgehen, deren Urkräfte Bekker im Eros findet. Das Buch ist überreich an geistvollen Gedanken und auch da anregend, wo man anderer Meinung sein kann.

Musiktheorie und Unterrichtswesen. Durch eigene Gedanken, Folgerichtigkeit der Darstellung und Gliederung des Stoffes zeichnen sich die folgenden Darstellungen aus: *Jos. Achtelik*, der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine musikaesthetische Darstellung in 2 Teilen (Leipzig, Kahnt 193 S.) von denen der erste Band vorliegt. *Wilhelm Klatte*, Grundlinien der mehrstimmigen Musik, (Berlin Eosverlag, 338 S.) und *Heinrich Schenker*, Neue musikalische Theorien und Phantasien II, 2. Kontrapunkt. Drei und mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz. (Wien, Universal Edition, 263 S.). Derselbe Verfasser setzt im zweiten Heft seiner Flugblätter „Der Tonwille" (Wien, Universal Edition) seine Aufsehen erregenden Studien über die Urlinie" fort.

Die zahlreichen Anregungen für die Neugestaltung des *Musikunterrichtswesens* zu klären und fruchtbar zu machen, diente die erste deutsche „Musikschulwoche", die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in der Zeit vom 17. bis 21. Mai in Berlin stattfand. Durch Vorträge, Darstellung der hauptsächlichsten Lehrweisen, durch praktische Unterrichtsbeispiele und Führungen war den Teilnehmern Gelegenheit geboten, die verschiedenen Auffassungen und Möglichkeiten der Schulmusikpflege kennen zu lernen und die Bedeutung, die ihr im Rahmen der gesamten Jugendbildung zukommt, ihrem ganzen Umfange nach zu erfassen. Ein orientierender Bericht darüber erschien unter dem Titel „Musik und Schule" (Leipzig, Quelle und Meyer, 88 S.).

Personalia: Die Schwierigkeiten bei der Neubesetzung des durch den Rücktritt H. Kretzschmars frei gewordenen Lehrstuhles an der Berliner Universität sind durch die Berufung *Hermann Aberts* aus Leipzig aufs glücklichste gelöst worden. Nun steht Leip-

zig vor denselben Schwierigkeiten. Von einem Nachfolger verlautet zur Zeit noch nichts Bestimmtes. Zwar hat *Theodor Kroyer* – Heidelberg inzwischen einen Ruf erhalten, doch ist es noch unsicher, ob der ausgezeichnete Gelehrte ihm Folge leisten wird? Und doch wäre die Zurückberufung Arnold Scherings, der vor kaum mehr als Jahresfrist an Aberts Stelle von Leipzig nach Halle berufen worden war, die gegebene Lösung.

In seltener Frische vollendete *Max Friedlaender* – Berlin am 12. Oktober sein 70. Lebensjahr. Von Freunden und Schülern wurde dem Jubilar eine handschriftliche Festschrift überreicht, an der sich ausser den Musikwissenschaftern auch die Germanisten beteiligten.

Es habilitierten sich als Privatdozenten: Dr. Gustav Friedrich Schmidt in München, Dr. O. Kaul in Würzburg, Dr. Jos. Müller-Blattau in Königsberg.

Auf Veranlassung von Prof. Volbach wurde die an handschriftlicher und gedruckter Vokalmusik reiche *Santinische*-Sammlung der Universitätsbibliothek in Münster als Leihgabe angegliedert.

Herr Hofrat *Marx* in Heidelberg spendete zum dauernden Gedächtnis an seine früh verstorbene Gattin, die Pianistin Hedwig Marx-Kirsch, für das musikwissenschaftliche Institut der Universität ein Millionen Kapital zur Beschaffung einer Musikbibliothek und einer Sammlung alter Instrumente. Jedes weitere Wort dazu erübrigt sich, es könnte die hochherzige Tat nur schmälern. Es starben: *Dr. Richard Batka* (am 24. April in Wien) bekannt geworden durch seine kritische Tätigkeit und seine Studien auf dem Gebiet der böhmischen Musik, sowie *Prof. Dr. Carl Fuchs* († am 24. August in Danzig, der eifrigste Vorkämpfer für die Riemannsche Phrasierungslehre und Verfasser einer sehr geschätzten Choralrhythmik. Requiescant in pace!

PROF. DR. RUDOLF SCHWARTZ

AUTRICHE

Langsam heben sich die schweren Nebel, die über dem alten Stammland Oesterreich nach dem Weltkrieg seit dem „Frieden" liegen. Werden sie behoben werden? Wird die Stickluft einer Atmosphäre weichen, die das Leben ermöglicht? Die bange Frage erfüllt die Gemüter, und sie vibriert auch in manch anderem Lande, sei es aus reinem edlem Mitgefühl, sei es aûs Mitinteresse an dem Bestande und der Erhaltung solch ehrwürdiger Kultur, in der die Musik nicht den letzten Platz einnimmt. Vielleicht ist Letztere die stärkste Ursache der Sympathieen, des guten Willens zur Mithilfe bei der Wiederaufrichtung. Das Verantwortlichskeitsgefühl erwacht und jeder Oesterreicher, der sein Vaterland liebt, wird sich dessen bewusst und möchte, wenn die physischen Kräfte reichen, den Satz der heiligen Schrift „Sechs Tage sollst Du arbeiten, am siebenten sollst Du ruhen" umändern und sieben Tage schaffen und wirken. Der Musiker ist von vornherein daran gehalten, denn für ihn gibt es keine Sonntagsruhe, er muss auch am siebenten Tage für die Zerstreuung und Unterhaltung seiner Mitbürger robotten. Der geistige Arbeiter findet hier, wie anderwärts kärglichen Lohn. Desto mehr innere Befriedigung, wenn ideale Bestrebungen sich durchsetzen und ihre Taten Würdigung finden. Die künstlerische und wissenschaftliche Produktion nimmt in Oesterreich unentwegt ihren Fortgang.

Von den *„Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich"* (Wien Universal-Edition) liegt der *29. Jahrgang* vor, enthaltend: Band 57: *Claudio Monteverdis* Musikdrama *„Il Ritorno d'Ulisse in Patria"* (Die Heimkehr des Odysseus') bearbeitet von Dr. *Robert Haas.*

Es war für die Leitung der österreichischen Denkmäler eine Ehrensache dieses Bühnenwerk des Grossmeisters der ersten Entwicklungsperiode der Oper in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundertes im Neudruck vorzulegen, das durch die persönlichen Beziehungen des Meisters zum österreichischen Herrscherhause bloss

in der einen handschriftlichen Partitur sich erhalten hat, der die Ausgabe eben folgt. Dieses Unikum der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek hat schon deshalb für die Musikgeschichte eine ganz besondere Bedeutung, weil das Opernschaffen Monteverdis nur ungemein dürftig und lückenhaft überliefert ist, sodass von seinen zahlreichen dramatischen Erzeugnissen zum grössten Teil nur die Titel weiter leben, während die Musik wie bei vielen anderen Partituren der Operngeschichte verschollen und verklungen ist. Die ersten Musiktragödien wurden in Italien bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts im Druck ausgegeben, diese Drucke sind zu meist heute noch nachweisbar, zu ihnen gehört auch Monteverdis berühmter „Orfeo", in dem er 1607 die Errungenschaften der Florentiner Monodie mit gereifter Persönlichkeit und dramatisch vertieft zusammenfasste. Auf der Kenntniss dieses „Orfeo", den Robert Eitner 1881 unvollständig und mit eigenmächtig entstellender Ausarbeitung des Grundbasses herausgab, war lange Zeit der Ruhm des Grossmeisters als Musikdramatiker allein gegründet. Von Umarbeitungen des „Orfeo" für moderne Bühnenzwecke sei hier abgesehen. Handschriftlich sind daneben nur noch zwei Partituren bekannt geworden: „L'Incoronazione di Poppea" von 1642 hat Hugo Goldschmitdt 1904 nach der Handschrift der Marciana unvollständig veröffentlicht, der „Ritorno" von 1647 folgt nun in der österreichischen Denkmälerausgabe. Diese beiden Musikdramen gehörten aber schon dem Lebensabend des Komponisten an, der in der Geigenstadt Cremona zu Hause war, mit 40 Jahren in Mantua mit dem „Orfeo" den neuen musikdramatischen Stil aufgreift und später in Venedig die Volksoper einführen hilft. Mit Staunen wird man die Früchte dieser greisen Kraftnatur gewahr, dessen Lebenswerk für die volle Höhe seiner Entfaltung, wenigstens soweit es die Oper betrifft, unseren Blicken entzogen ist. Die beiden Alterswerke ergänzen einander dafür wunderbar. Das römische Intrigenstück, eine Haupt- u. Staatsaktion, die unter antikem Kostüm die sittlichen Zustände der eigenen Entstehungszeit geisselt, hebt sich mit scharfen dramatischen Konturen ab von dem ruhigem Optimismus, der aus der Partitur des „Ritorno" heraustönt, wo bei allen hochdramatischen Akzenten, insbesondere in der Prachtgestalt der Penelope, eine zuversichtliche, freudige Lyrik vorherscht und führt. Im Textbuch hat der Venezianer Dichterdilettant Giacomo Badoaro den zweiten Teil

der Odyssee dramatisch verarbeitet, worauf er später auch eine musikdramatische Bewältigung ihres ersten Teils versuchte. Monteverdi ändert die Textvorlage wiederholt nach seinen Plänen, sogleich die Einganssszene der Penelope, deren musikalische Anlage und Ausgestaltung zu den ergreifendsten und grossartigsten Seelengemälden der Opernliteratur gehört. Auch über dem hochgestimmten Prolog, der das Werk und die Klagen der harrenden Gattin einleitet, liegt der Hauch tiefen Verständnisses für Menschenweh. Aber die Heimkehr des Odysseus gehört zu den seltenen Dramen, die am Anfang tiefschwarze Wolken zeigen, dann aber Landschaft und Herz wohltuend und mit Gemüt aufhellen. Die Musik begrüsst jeden kleinen lyrischen Zug und schwelgt in melodischen Formen, Die Rezitationsbehandlung ist mit ariosen Partien durchsetzt, immer wieder drängen sich geschlossene Stücke vor, Szenen und Szenenzüge sind von einer Lebendigkeit und Steigerung durglüht, die noch heute nichts von ihrer Wirkungskraft eingebüsst und in der Operngeschichte starken Einfluss ausgeübt haben. Besonderes Leben haben die Bühnenbilder beim Erwachen des Odysseus auf Ithaka, beim Erkennen von Vater und Sohn, sowie die Freierszenen, die durch viele Triosätze in stetem Fluss bleiben. Auch sonst sind Duette und kleine Chorstellen reichlich über die Handlung verstaut. Die Wiederholung ganzer geschlossener Sätze dient dabei ähnlich zur formalen Abrundung, wie die Verwendung von Leitgedanken im Rezitativ als dramatisches Mittel. Auch die Wiederkehr von Ritornellen bindet die Form. Das Lied dominiert hauptsächlich in der Liebeszene des Dienerpaares, die nach dem Grundsatz schroffer Gegensätzlichkeit auf dramatische Höhenstellen folgen. Sie repräsentieren übrigens fast ganz allein die Komische Seite der Dramas, die im Gegensatz zum Zeitgeschmack ungemein diskret behandelt ist. Als Spassmacher belebt der Bettler Iro noch die Freierszenen, ihm hat Monteverdi zu Beginn des dritten Aktes eine realistische Kabinetscene zugedacht (wogegen zuvor seine Rolle zusammengestrichen ist). Das Göttertheater, ein anderes Uebel der Zeit, spielt mit Würde und Mass mit, den Göttern sind lange, frei gegliederte Arien vorbehalten, am Wendepunkt der Tragödie steht eine durch besonderen melodischen Reiz ausgezeichnete Da Capo-Arie im Götterrat. Manche Anzeichen der erhaltenen Partitur, wie den gegenüber Venedig neuvertonten Prolog, die Fassung in drei

Akte gegenüber fünf in Venedig, vollere Orchestersatz an einzelnen Stellen u. a. deutet der Bearbeiter Dr. Robert Haas auf eine Aufführung in Wien, die zu den ersten grossen Leistungen der Wiener Hofoper gehören musste, aktenmässig aber nicht belegt ist. Doch wurden im Tanzsaal am Thumbplatz (Josefsplatz) unter Ferdinand II grosse Opern gesungen z. B. 1642 Cavallis „Egisto", dessen Autograph in der Nationalbibliothek (Musiksammlung) liegt. Die Mittel der Theaterarchitektur waren noch beschränkt, was dem musikalischen Teil der Oper zugute kam. Der Bearbeiter unterzieht die Wiener Partitur eingehenden Vergleichen mit dem handschriftlich in Venedig erhaltenen Textbuch Badoaros sowie sorgfältigen stilkritischen Untersuchungen. Ihr Ergebnis ist die neuerliche Sicherstellung des Werkes als Monteverdis Geisteserzeugnis gegenüber älteren Anzweiflungen, die neuestens ohne Beweismaterial aufgegriffen wurden. Die Neuausgabe wird engültig dieses Vorurteil beseitigen. Der Bearbeiter hat zum notwendigen Verständnis der Partiturskizze die unerlössliche harmonische Ausdeutung und eine durchlaufende deutsche Uebersetzung beigegeben, um auch der Wiederbelebung dieses in etwas gekürzter Form heute noch lebensfähigen Bühnenwerkes vorzuarbeiten.

Band 58 bringt: *72 Versetl samt Toccaten* besonders zum Kirchendienst bei Choralämtern und Vespern von *Gottlieb Muffat*, 1720 mit den Facsimiles von Titelblatt, Widmung, Bericht an den „günstigen Leser" u. „Erklärung der Zeichen u. Manieren durch die Noten." Die Einleitung ist vom Leiter der Publikationen gezeichnet. „Versetl" ist die oesterreichisch-wienerische Umbildung von „Versett" (Versikel), also kirchliche Zwischenspiele, ebenso als Vor- u. Nachspiele verwendbar. Nebst dem am Titel des Werkes angegebenen Zweck (s: o:), auch nach der ausdrücklich bemerkten Absicht „der lernenden Jugend zu Nutzen, den Liebhabern zu willfahren". Sie sind nach einem heute üblichen Wort: „Kurz u. gut". Uebergangsstücke zum Rokokostil, für Orgel u. Klavier dienlich, mit sehr beschränktem Pedalgebrauch. Im ganzen ähnlich den gleichartigen Stücken in der „Ariadne" von I. K. Fischer, Vorbildern folgend: seinem Vater Georg in dessen Fusstapfen er (nach eigener Aussage) tritt, ferner I. I. Fux seinem Lehrer „ohne Schmeichelei der beste Meister der Welt", dann I. C. Kerl u. Pachelbel. Die Stücke sind „aus 12 gebräuchlichen tonis"

Dur C, D, F, G, A, B, Moll c, d, e, g, a, u. Phrygisch (e ohne Vorzeichnung) — in schwankem Gebrauch. Die Toccaten bedienen sich der beliebten Konstruktionsmittel, im Hauptton bleibend mit harmonisch bewegter Fortschreitung in der oesterreichischen Art, die als Vorstadium des Wiener klassischen Branches anzusehen ist, auch mit Vorliebe verminderte Septakkorde verwendend. Die Fugen sind regulär auf eine Durchführung beschränkt. Die Thementypen abwechslungsvoll: entweder vom Choral ausgehend, oder weltlich, vom Tanz oder von Akkordtönen, oder auf einem Quint oder Quartsprung auf u. ab gebildet (diatonisch oder chromatisch), dann die damals beliebten Klopfthemen u. wieder Schulthemen mit auf- oder absteigender Skala, oder in das Charakteristische gehend mit dem „Sehnsuchtsblick" der kleinen Sext, oder pastoral, die letzte direkt als „Pastorella" bezeichnet; dann finden sich wie bei Fux Anklänge an spezifisch oesterreichische Volksweisen. Einzelne Doppelfugen, deren Gegenthemen wie überhaupt die Kontrapunkte mehr harmonisch angeschmiegt sind. Marpurg lobt besonders die Doppelfugen dieses Tonsetzers. Die Fugen sind vierstimmig angelegt, in Wirklichkeit zumeist in Drei u. Zweistimmigkeit gehalten und nur gegen Schluss in akkordische Vierstimmigkeit fallend. Die Stücke sind mehr anmutig, gracil, leichtflüssig, gefällig in Wolanständigkeit. Sie sind Kulturdokumente süddeutscher Art u. Wesens u. auch heute als Lehr-u. Hilfsmittel gut verwendbar.

Der 9. Band der *„Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich"* enthält den einleitenden, tiefgründigen Aufsatz von *Robert Haas „Zur Neuausgabe von Monteverdis Ritorno"*, in welchem auch das Verhältnis der verschiedenen Textvorlagen eingehend erörtert und eine stilkritische Untersuchung angestellt wird. Auch die Aufnahme des Werkes in die oesterreichischen Denkmäler wird in diesem Sinne begründet. Diese Begründung erhält eine weitere Stütze durch die Zustimmung des Mailänder Professors Dr. Gaetano Cesari, der sich ursprünglich mit dem Plane einer Gesamtausgabe der Werke Monteverdis, entsprechend der Absicht des Municipio von Cremona getragen hatte, aber jetzt eine andere Einteilung für einen gross angelegten Plan einer monumentalen Ausgabe von Musikwerken u. Archivalien aus der reichen Musikvergangenheit Italiens entworfen hat, dessen Verwirklichung wol alle Musikhistoriker sowie die

gesamte Kulturwelt auf das Freudigste willkommen heissen. Der zweite Teil des Studienbandes bringt den Abschluss von *Dr. Albert Smijers „Die Kaiserliche Hofmusik"kapelle von 1543—1619"*. Alle vier Teile dieser hochverdienstlichen archivalischen Studie sind gleichzeitig vereint in einem Bande erschienen, gleichfalls Wien Universal-Edition.

An *Dissertationen* wurden im Jahre 1922 an der *Wiener Universität* approbiert:

Dr. Fritz Egon Pamer, Die Lieder Gustav Mahlers.

Dr. Knud Ieppesen (Professor am Konservatorium in Kopenhagen), *Der Palestrinastil mit besonderer Berücksichtigung der Dissonanzbehandlnug.*

Dr. Otto Karsten, Die Instrumentation Robert Schumanns.

Dr. Severin Eugen Barbak, Die Lieder von Robert Franz.

Die Arbeit Ieppesens wird in dänischer u. deutscher Sprache erscheinen. Es wäre wünschenswert, wenn auch die anderen der Oeffentlichkeit übergeben werden könnten.

Zum Abschluss folge eine summarische Aufzählung der Literatur, die im *oesterreichischen Verlage* während des laufenden Jahres erschienen ist, oder in der *österreichische Tonkünstler* oder *Musik* behandelt sind. Eine eingehende Besprechung kann mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum nicht erfolgen. Im Zeitpunkt des Abschlusses dieser Berichtes (Mitte Dezember 1921) kann auf Vollständigkeit nicht Anspruch erhoben werden; diese liegt auch nicht in der Absicht dieses knappen Berichtes:

Als Parallelerscheinung zu den Faksimiledrucken berühmter Musikhandschriften des Dreimasken-Verlages in München werden von unzerer rührigen *Universal-Edition „Musikalische Seltenheiten"* im Faksimile ediert, von dem bekannten Schubertforscher *Otto Erich Deutsch* geleitet: *Beethoven* Sonate opus 27 Nr. 2 cis moll (Handschrift); *Josef Haydn* 12 schottische Volkslieder (Erstdruck); *Johannes Brahms* Drei Lieder (Mainacht, Sapphische Ode, Nachtwanderer) (Handschrift); *Franz Schubert* fünf Lieder: Erlafsee, Widerschein (unbekannte Fassung), Forelle, Erlkönig, Gretchen am Spinnrad (Manuskript). Im gleichen Verlage erschienen: *Heinrich Schenker, „Neue musikalische Theorien u. Phantasien"* Band II; *„Contrapunkt, drei u. mehrstemmiger Satz,* Uebergang zum „freien Satz"; die 3. Auflage von *Arnold Schoenbergs, „Harmonielehre"*; neue Auflage von *Adolf Prossnitz „Grundriss der allgemei-*

nen Musiklehre" I. u. II.; dann „*Dichtungen* von *Franz Schrecker*" in 2 Bänden „Der ferne Klang", „Das Spielwerk" 2. Fortsetzung „Der rote Tod", „Die Gezeichneten", „Der Schatzgräber", dann zum 1. Mal „Memnon" u. „Irrelohe", ferner Tanzdichtungen.

Eine *Wiener Textbibliothek,* redigiert von *Richard Specht* mit einleitenden Bemerkungen u. Thementafeln, bisher; „*Fidelio*", „*Carmen*", „*Königin von Saba*", „*Zauberflöte*", „*Maskenball*", „*Traviata*", „*Troubadour*", „*Fliegender Holländer*", „*Lohengrin*", „*Freischütz*".

Leopold Mozart, „Versuch einer gründlichen Violinschule" Faksimiledruck nach der ersten Ausgabe (Carl Stephenson, Wien). Im gleichen Vorlage Faksimiledruck der holländischen Ausgabe von 1767.

Im Verlag von *Tal u. Co.*: „Die Bildnisse von *Gustav Mahler,* ausgewählt von *Alfred Roller*", ferner in der Sammlung „*Neue Musikbücher*": „*Ferrucio Busoni*" von *G. Gelder-Roth* u. „*Briefe über Josef Haydn* von *Stendhal*" mit Nachwort von *Romain Rolland.* Im gleichen Verlag: *Ernst Decsey* „*Die Spieldose*", Musiker-Anekdoten und *Paul Stefan* „*Neue Musik in Wien*".

In der Wiener Literarischen Anstalt „*Wila*" eine Doppelserie kleiner Büchelchen in kleinem Format unter dem Titel „*Die Wiedergabe*", Wiener Gegenwart und ihr Besitz, herausgegeben von *Paul Stefan.* Ferner eine Collection „Theater u. Kultur". Aus diesen Sammlungen seien genannt: „*Mahler für Jedermann*" (von *Paul Stefan*), „*Marie Jeritza*" (von *Wilhelm Wymetal*), „*Das Wiener Barocktheater*" (von *Josef Gregor*), „*Die Wiener Oper* (von *Paul Stefan*), „*Alfred Roller*" (von *Max Mell*), „*Anna Bahr-Mildenburg*" (von *Paul Stefan*), „*Wilhelm Furtwängler*" (von *Richard Specht*), „*Die gute alte Zeit der Wiener Operette*" (von *Erwin Rieger*), „*Phantasie über den Don Juan*" (von demselben), „*Der Beginn des musikalischen Barock u. die Anfänge der Oper*" (von *Egon Wellesz*), „*Offenbach und seine Wiener Schule*" (von *Erwin Rieger*), „*Rund um die Zauberflöte*" (von *Max Pirker*).

Im *Rikolaverlag* (Wien) erschien: der zweite Band des „Modernen Opernschaffen" von *Julius Korngold*: „*Romantische Oper*", ferner *Karl Goldmark,* „Erinnerungen aus meinem Leben", mit Vorwort van Ferdinand Scherber, *Hermine Schwarz* „*Ignatz Brüll* u. sein Freundeskreis" mit Vorwort von Felix Salten, sodann *Julius Winkler* „Die Technik des Violinspiels".

Uber *Anton Bruckner* erschienen Bücher von *Franz Gräflinger* (Deutsche Musikbücherei, Band 20), von *Hans Tessner* (ebenda Band 33), ferner von *Vincenz Oskar Ludwig*, „Bruckners Klosterneuburgerfahrt mit Briefen" (Heller & Co.), und *E. Schweksch*, „A. Bruckner, ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in „der Musik" (Der kommende Tag-Verlag, Stuttgart).

Über *Josef Haydn* von *Alfred Schwerich* (Amalthea Verlag).

Über *Arnold Schönberg* von *Egan Wellesz* (Tal & Co.).

Über *Franz Schreker* von *Rudolf Stefan Hoffmann* (ebenda).

Über *Johann Strauss* von *Ernst Dessey* (Stuttgarter Verlags-Anstalt).

Über „*Josef Lanner* u. *Johann Strauss*" (Vater) (2. Auflage) von *Fritz Lauge*.

Über *Richard Strauss* von *Richard Specht* (Tal & Co.).

Ferner seien erwähnt:

L. Beck, „*Gräfin Wilhelmine Thun*" in: „Alt Wiener Kalender für das Jahr 1922'.

E. Komorzynski, „Der Streit um den *Text der Zauberflöte*" (ebenda).

Karl Kobald, „*Schubert u. Schwind*, ein Wiener Biedermeierbuch" (Amalthea Verlag).

Max Lederer, „Heinrich Joseph von *Kollin* und sein Kreis, Briefe u. Aktenstücke mit Einleitung (A. Hölder, Wien).

Editha Nedorat, „Die *Mandoline* in der Wiener Volksmusik" (Carl Haslinger, Wien).

Julius Schlosser, „Kleiner Führer durch die *Samlung alter Musikinstrumente*" und „*Unsere Musikinstrumente*, eine Einführung in ihre Geschichte" (Beide im Verlag Anton Schroll & Co., Wien).

Alfred Schnerich, „*Wiens Kirchen u. Kapellen* in kunst- u. kulturgeschichtlicher Darstellung" (auch Pflege der Kirchenmusik betreffend). (Wien, Amalthea Verlag).

Endlich sei aus dem Jahre 1921 nachgefragen: *Robert Lach*, „Bei- u. Nachträge zu Höflers Abhandlung, „Tongestalten u. lebende Gestalten" (In: Sitzungsberichte der Akad. d. Wissensch. Wien, 1916. Bd. 1. Abhdlg, Wien Alfred Hölder, pg. 95—150); weist die von Alois Höfler in seiner Abhandlung erörterten Momente der Gestalt — Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit auch in der musikalischen Entwicklungsgeschichte als Faktoren u. Durchgangsstadien zu höheren, späteren Entwicklungsphasen sowie-Formen nach. GUIDO ADLER.

DANEMARK

Das Musikleben in Dänemark, bestimmter gesagt in Kopenhagen, hat sich im verlaufenem Jahr auf ähnliche Weise wie im vorangegangenen geformt, so wie im vorigen Bericht geschildert. Eine gewisse Veränderung hat man doch spüren können. Es ist als ob über unser Land mit dem im ganzen genommen idyllischen Verhältnissen ein frischerer Wind geweht hat, der etwas neues mit sich gebracht hat, jedenfalls etwas von der Bewegung, die uns not tat. Diese neue Inzitamente hat sich bsonders auf zwei Gebieten bemerkbar gemacht: auf denjenigen der Orchestermusik und der Oper. Im ersten Fall sind schon recht bemerkbare Resultate zu verzeichnen, im letzten hat jedenfalls eine Erneuerung des Rahmens stattgefunden, so dass das neue Jahr die Verhältnisse besser zurechtgelegt findet.

Das Musikleben als Ganzheit ist übrigens wie vorher von der schon früher geschilderten Dezentralisation geprägt gewesen. Unsere verschiedene Vereine haben ihre traditionsreiche Tätigkeiten fortgesetzt und den früheren Eindrücken neue bedeutungsvolle Einzelheiten hinzugefügt. Über all diesem im einzelnen zu berichten würde zu leicht ein wenig unterhaltendes Aneinanderreihen an Tatsachen werden, das in weiteren Kreisen wenig Interesse erwecken würde. Es wird daher dem Zweck dieses Berichtes mehr entsprechen sich nur an das zu halten, das uns neue Eindrücke geschenkt hat und besonders an das in der dänischen Kunst, das vielleicht auch anderen zu Bereicherung dienen kann.

Allen anderen voran muss ein Name genannt werden, nicht zu mindesten weil dieser Name schon eine bedeutende Aufmerksamkeit ausserhalb Dänemarks erweckt hat: das jenige *Carl Nielsens*. Er hat uns im verlaufenen Jahre ganze drei neue Werke geschenkt von welchen das eine durch seine Monumentalität eine Bereicherung der dänischen Musik bedeutet. Es war dies eine neue Sinfonie, die fünfte, die sich den übrigen Sinfonien Carl Nielsens anglie-

derte und den Urheber wieder als eine der charakteristischen Gestalten der Gegenwart zeigte. Die beiden vorangehenden seiner Sinfonien — „Sinfonia espansiva" und „Das unauslöschliche" — sind diejenige, welche vor allem den Namen Carl Nielsens in den Vordergrund gebracht haben. Sie waren orginell, nicht wegen eines gesuchten Strebens nach Eigentümlichkeit, sondern der schaffenden Urkraft wegen, die ihrer Inspiration zu Grunde liegt. Was Carl Nielsens Persönlichkeit vornehmlich charakterisiert ist die Kraft der Inertie, die in seinem Rythmus liegt und die seine melodische Linie prägt. Über seine Musik ist etwas primäres, um nicht zu sagen primitives, das er stets sucht, „das Ding an sich", das reine im Wesen der Musik, wie es sich in Harmonik und Melodik ausdrückt. Als Ausdrucksmittel liegt ihm die Linie näher als die Farbe; seine Musik wirkt eher bildhauerisch-plastisch als farbenreich-sinnlich. Ihr Nerv ist aber die *Bewegung*; das Resultat jener Urkraft, das sich hinter dem Gedanken und seinem oft etwas bizarren Ausdruck versteckt, ähnlich wie die Kraft in einem radiumhaltigen Stoffe. In seiner vorigen Sinfonie ging er vom Lebensnerv als unauslöschlichem Moment in der Entwicklung aus; in seinem neuen Werk sieht er in so fern dasselbe Thema von einer andere Seite, als er die positive Aktivität imGegensatz zum passiven Träumen schildert. Er stellt die Natur selbst und die Ausnutzung der Natur gegeneinander auf; die bewegende Kraft der Sinfonie ist die Unruhe des Daseins, das Inzitament das die latenten Kräfte in Bewegung setzt und Traum in Tat umsetzt. Diese inzitierende Kraft ist in der kleinen Trommel symbolisiert, die mit ihren vielen verschiedenen rythmischen Eruptionen in der Partitur einen recht dominierende Rolle spielt. Die Sinfonie zerfällt in zwei Hauptabschnitte, die die gewöhnlichen sinfonischen Sätze umfassen; von diesen beiden Teilen scheint mir der erste als der bei weitem bedeutendere. Der ganze Bau des sinfonischen Satzes ist hier vom Meisterhand geformt; nach dem ersten schwebenden, abstrakten Naturgefühl erwachen die Gedanken und sammeln sich in stringenter Entwicklung, worin die rythmisch distrahierenden Caprizen der Trommel natürliche Episoden bilden; dass Carl Nielsen, als Ausdruck des primitiv ursprünglichen, Wendungen benutzt, die sogar stark an die Mischung der Neurussen (Rimsky-Korsakow) von Spontaneität und Raffinement erinnern kann, ist kein Reminiscenz sondern ein eigentümlicher gemeinsamer Zug

zweier sonst äusserlich wie auch innerlich verschiedenen Naturen. Während der erste Teil der Sinfonie von inspirierten Impulsen geprägt war, scheint deren Schluss mehr durch logische Konstruktion aufgebaut.

Das zweite neue Werk Carl Nielsens war ein Bläser-Quintett, das vom Anfang bis zum Schluss ein echtes Kind seines Autors war, sogar eins seiner aufgewecktesten Kinder. Witz und Humor beherrschte die kleine Arbeit, deren äusere Form eine vorzügliche war. Die dritte war eine Gelegenheitsarbeit, eine Art moderne lyrische Kantate, „*Fynsk Foraar*" (Frühling auf Fünen), welche Stimmungen von dieser Landteil Dänemarks schildert, einer Insel mit reichen Ackern, weiten Feldern, niedrigen Hügeln, grünen Wäldern, idyllisch in der Sonne wie im Wind und Regen, mit reicher, ausgiebiger Erde und von wohlgenährten Menschen bewohnt. Dies alles drückte sich in poetischer Umformung in der Musik aus, die auch ihrem Ursprung ähnelte ohne doch seine Eigenschaften ersten Ranges geerbt zu haben.

Die Sinfonie und „Fynsk Foraar" wurde beide in der traditionsreichen, von Carl Nielsen geleiteten „Musikforeningen" aufgeführt. Hier brachte er ebenfalls die Sinfonie eines seiner Schüler, namens *Rudolph Simonsen*. Es war ein wenig bedeutendes Werk eines jungen Musikers, der viel kann, nur nichts das eine nötige: sich selbst zu sein ohne zu versuchen etwas anderes — was in diesem Falle Carl Nielsen heissen will — zu scheinen. Im übrigen enthielt das Programm des Vereins sowohl ältere wie neuere Literatur.

„*Cäcilie-Foreningen*" brachte Bachs h-moll Messe und Bruchstücke einer bald 150 Jahre alten Oper „Holger Danske" des Komponisten Kunzen. Ein ähnliches historisches Interesse knüpfte sich an ein „Historisches Konzert" des bekannten deutschen Musikhistorikers Dr. *Max Seiffert*; ausser Bach'schen Kompositionen wurde hier eine Reihe Musikstücke vom Hofe Christian des Vierten (1648 gestorben) augeführt.

„*Dansk Koncertforening*" hat eine Reihe neuer Werke über die Taufe gehalten, zwei Sinfonien, die eine von Rudolph Bergh, ebenso langweilig trocken wie die zweite, von Paul Scherbeck, jugendlich sorgenlos war.

Ferner ein „Gesang des Meeres" von Louis Glass und ein Chorwerk „Sct Helene" von Fritz Crome und eine Ouverture des Diri-

genten Peder Gram. In den Kammermusikkoncerten des Vereins spielte der junge, technisch sehr begabte Pianist Victor Schiöler eine „Serenata lagunosa" des junges Komponisten Rud Langgaard. Eine phantastisch verwirrte Arbeit einer Begabung, die anstatt sich zu sammeln sich immer mehr zersplittert hat. Ferner ein meisterlich geformtes Quartett (No. 6) des formsicheren Komponisten Gustav Helsted.

Ein junger Verein, „*Ny Musik*" genannt, wird mit einer seltenen Energie, ja fast mit einer Phantasie geleitet, die bewirkt, dass dessen Konzerte schon jetzt eine bedeutende Rolle spielen. In diesen Verein wurde Carl Nielsens Bläser-Quintett zum ersten Male aufgeführt. Ferner Arbeiten von Stravinsky, Ravel, Respighi, Malipiero u.s.w.

Unsere verschiedene Kammermusik-Ensemblen haben ihre Tätigkeit fortgesetzt, die — was die Qualität der Ausführing betrifft — in erster Reihe des Kopenhagener Musiklebens steht. Besonders das Trio Agnes Adler-Peder Möller-Louis Jensen und das Breuning-Bache Quartett, auf seinen Auslandsfahrten das „Kopenhagener Quartett" genannt.

Um zu den Orchesterkonzerten zurückzukehren sind die von *Paul von Klenau* geleiteten Konzerte des „Dansk filharmonisk Selskab" zu nennen. Er hat in dieser Saison Sachen von Korngold und Mahlers „Lied von der Erde" aufgeführt; in natürlicher Kontinuität hierzu folgten später Scriabins „Prometheus" und Florent Schmitts „Tragédie de Salomé". Die neudeutschen und die von deutschen Geiste geprägten Werke eignen sich am besten für die Interpretation Klenaus. Grosse Aufmerksamkeit weckte auf dem letzten Konzert die Präsentiation des extrem begabten Pianisten Walter Gieseking.

Die königliche Kapelle gab unter seinem Kapellmeister Herrn *Georg Hoeberg* ein Paar Sinfoniekonzerte, und der *Wagnerverein* lud zu seinem 10-jährigen Jubiläum *Siegfried Wagner* als Gast ein, damit er mit seinem berühmten Name Glanz über den Abend werfen konnte; dies tat er gewissermassen auch, doch mehr durch eben seinen Namen als durch seine Tätigkeit als Dirigent.

Zu Gunsten des wolhtätigen „Louiseverein" wurde ein Orchesterkonzert gegeben, wo *Max von Schillings* den Kopenhagenern präsentiert wurde.

Die Hauptereignisse auf dem Gebiete der Orchestermusik

knüpften sich jedoch an das täglich unter populären Formen wirkenden „*Köbenhavns filharmoniske Orkester*". In dem Gefühl, dass die Orchesterkunst in Kopenhagen nicht eigentlich auf einem brillierenden Standpunkt stand, und da die Forderungen von Seiten des Publikums und der Kritik auf bessere Orchesterkonzerte immer vernehmlicher wurden, so beschloss das Orchester auf eigenes Risiko und bei gratis Mitwirkung der Orchestermusiker eine Reihe Konzerte unter Leitung hervorragender ausländischer Dirigenten zu veranstalten. Ein wirklich schöner Gedanke, der in unseren materiellen Zeiten einen nicht eben häufigen Schimmer von Idealismus über sich hat! Drei Dirigenten haben im Herbst je ein Konzert geleitet, und der Wert der Bekanntschaften war steigend. Erst *Fritz Busch* aus Dresden; junge Energie und gesunder Nerv charakterisierte sein Spiel, dat übrigens mehr äusseres Relief als inneres Leben zu haben schien. Dann *Leo Blech*, der mit seiner glänzenden Instruktionskunst und seinem sicheren Phrasierungssinn das Orchester zu hervorragender Leistung emportrieb. Und schliesslich *Furtwängler*, der als Nachfolger Nikisch' mit besonderem Interesse erwartet wurde. Er zeigte schnell eine instinktive Verwandschaft mit dem Beethovenschen Geist und gab das Finale der siebenten Sinfonie mit einzig dastehender Plastik und Charakter. Er zeigte sich im ganzen mehr als orchestralen Zeichner oder Architekt wie als Maler (jedenfalls diesem Orchester gegenüber, das allerdings seinen Ansprüchen nicht immer restlos entsprach) und mit seinen extremen Tempi im Gegensatz zu Nikisch' moderierten Tempi gab er einen starken aber sympatischen Eindruck der neuen Zeiten, die ihn zu den exponierten Vordergrundstellungen gewählt haben in klugem Verständnis dafür, dass das Entscheidende in der Stärke der Begabung und nicht in der unbedingten Ähnlichkeit mit dem Vorgänger lag.

Um die Mitte des Jahres entbrannte ein ziemlicher Streit über *die Oper*, die von Anfang dieser Saison seine eigen Chef haben sollte. Die Wahl fiel auf den früher hervorragenden Künstler, Kammersänger *Vilhelm Herold* in der Erwartung, dass dessen ausgeprägte artistische Fähigkeiten der Oper neues Blut zuführen müsse. Noch hat Direktor Herold keine Gelegenheit gehabt neue Resultat zu zeigen. Die jetztige Saison ist für das königliche Theater ein Jubiläumsjahr und das Repertoire hat infolgedessen ein stark nationales Gepräge gehabt. Die Oper schloss sich diesem an, in-

dem sie J. P. E. Hartmanns „Klein Kirsten" und Heises „König und Marschall", deren Motive aus dem dänischen Mittelalter geholt sind, zu Wiederaufführung brachte. Letztere Oper ist ein gross angelegtes und durchgeführtes Werk, von den früheren Werken Wagners nicht unbeeinflusst, aber im Besitz eines poetischen national-dänischen Tones, der an zahlreichen Stellen etwas für uns bleibendes und packendes geschaffen hat. Als unsere dritte Nationaloper fügte sich hierzu Carl Nielsens komische Oper „Maskarade", die einen ersten Akt besitzt, der von Grazie, Witz und Talent leuchtet.

Unter der alten Regime in der ersten Hälfte des Jahres wurde Mascagnis „Piccolo Marat" herausgebracht, die indessen unglücklichen Umständen zufolge nur zwei Aufführungen erreichte. Von weit grösserer Tragweite war eine andere Neuigkeit, ein Werk eines weltberühmten Geistes, das in Kopenhagen seine Urpremière hatte. Es war doch kein Oper, sondern ein mimisches Drama „Scaramouche" von *Jean Sibelius*. Det Text hat Wiederschein von Maeterlincks verfeinerten und stilisierten Poesie, ein Poem vom Einfluss des Naturmysticismus auf ein verfeinertes, sensitives Gemüt. Symbolisiert durch den Gaukler Scaramouche, der auf seiner Geige der schönen Blondelaine vorspielt, so dass diese dem Scaramouche in die dunklen Wälder folgt, ihn aber später, zu ihrem Manne heimgekehrt, ermordet, als er sie zum zweiten Male verlocken will, und sich selbst dann in Angst und Seelenqual vor seiner Leiche zum Tode tanzt. Sibelius' Musik rettete diese Vorstellung und verschaffte ihr einen aussergewöhnlichen Erfolg. Sie besass eine dämonische Phantasie in der Illustration des Fabels; und auf den lyrischen Höhepunkten sang sie mit all der auf einmal wehmütigen und leidenschaftlichen Schönheit, die dem grossen finnischen Meister eigen ist.

Zahlreiche ausländische Künstler haben uns besucht und uns ähniliche Erinnernugen hinterlassen, wie sie anderen Stellen auf dem Wege des Virtuosen geschenkt haben. Unter denen war auch eine junge holländische Sängerin *Harriet van Emden*, die durch die Reinheit ihrer Stimme, die kühle Noblesse des Vortrags und die Kultur der Technik fesselte. Unter den anderen, deren Namen und Kunst allgemein bekannt sind, soll heute nur ein einzelner erwähnt werden. Es ist der in westeuropäischen Konzertsälen seltene Gast, der weltberühmte russische Sänger *Chaljapin*, welcher

auf dem Weg nach London und Amerika in Kopenhagen ein Konzert gab. Wenn auch die Bühne das unbeschränkte Reich Chaljapins ist, so schuf seine grosse Persönlichkeit doch auch im Konzertsaal Eindrücke, die unvergesslich sind. Er ist etwas so ganz für sich dastehendes, dass er nicht mit demselben Mass, das für die Mehrzahl und für den Durchschnitt gilt, gemessen werden kann. Nicht alles war gleich gut; aber alles war in ungewöhnlichen Dimensionen geformt, die an das Gigantische heranreichte. Dies gilt besonders den russischen Werken; aber auch über Lieder von Schumann und Schubert (Doppelgänger und Die beiden Grenadiere) wurde einen leuchtende Schimmer von dieser Genie geworfen, deren künstlerisches Wesen inspirierte Improvisation ist.

Als Schluss der Ereignisse im dänischen Musikleben mag passend ein Gedenkfeier erwähnt werden, das kürzlich stattfand und deren Anlass einen der festen und bedeutendsten Werte der dänischen Musikwelt kennzeichnete. Es war dies ein 25-jähriges Jubiläum, das vom „*Musikhistorisk Museum*" gefeiert wurde. Der Mann, der diese Sammlung schuf und der dank seines fruchtbaren Initiatives diese zu einer der besten existierenden emporgearbeitet hat, ist der hervorragende Wissentschaftler, Professor der Musikgeschichte, Dr. *Angul Hammerich.* Von einem ganz geringen Anfang ist die Sammlung so gewachsen, dass sie heute ca. 800 Nummern umfasst, unter denen sich mehrere ausserordentlicheSeltenheiten befinden. Das Leitprinzip ist immer gewesen, die Sammlung möglichst „lebendig" dadurch zu gestalten, dass die Instrumente nicht wie ein toter Schatz aufbewahrt werden, der nur ein ruiniertes und unvollkommenes Bild seines Zweckes gibt, sondern der in weitest möglichen Umfang restauriert wurde um die Töne hervorzubringen wozu sie gebaut wurden. Diese schwierige und gefährliche Restaurierung ist unter Professor Hammerichs Leitung mit seltenem Verständnis ausgeführt worden, und das Resultat wurde oft in „historischen Konzerten" kundgegeben. Die Folge ist, das das musikhistorische Museum sich einer für Museen höchst seltenen Popularität erfreuen kann.

Das Jubiläum wurde mit einer stilvollen Feierlichkeit im Festsaal des Museums im Beisein einer repräsentativer Versammlung mit dem König und der königlichen Familie an der Spitze gefeiert. Professor Hammerich schilderte in kurzen Zügen die Entstehung und Entwicklung des Museums und dankte alle denjenigen, die

mit ihm gemeinsam für dessen Gedeihen gearbeitet hatten. Der Dank der Zuhörer galt jedoch vor allem dem Redner selbst, der in „Musikhistorisk Museum" dem Musikleben Kopenhagens einen Kulturfaktor hohen Ranges geschenkt hat.

GUNNAR HAUCH

FINLANDE

An Stelle der Landessektion der Internationalen Musikgesellschaft wurde in Helsingfors (Helsinki) am 19. Februar 1916 eine einheimische musikwissenschaftliche Gesellschaft gegründet. Sie erhielt den Namen „Suomen Musiikkitieteellinen Seura-Musikvetenskapliga Sällskapet i Finland" und hat zum Ziel ‚die musikwissenschaftliche Forschung in Finnland zu fördern und das Musikleben zu vertiefen". Als eine kleine Gruppe von Musikologen und für die Musikforschung sich interessierenden Personen war die Gesellschaft, an deren Spitze der Professor der Musikwissenschaft an der Universität zu Helsingfors, Dr. *Ilmari Krohn* steht, bis jetzt genötigt, ihre Tätigkeit auf Versammlungen zu beschränken, in denen Vorträge über folkloristische, geschichtliche und theoretische Themen sowie Referate über ausländische Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung gehalten wurden und Aufführungen von historischer Musik mit einleitenden Vorträgen stattfanden. Aus finanziellen Gründen war die geplante Herausgabe eines Jahrbuches noch nicht möglich. Die Zeitverhältnisse waren auch im allgemeinen für eine friedliche Kulturarbeit nicht günstig. Im Jahre 1918 war ja Finnland genötigt, die neuerworbene Selbständigkeit durch Krieg zu versiegeln.

Von musikwissenschaftlichen Werken, die nach 1914 erschienen, sei an erster Stelle erwähnt das grosse Lehrbuch der Musiktheorie von Prof. Dr. Ilmari Krohn (*Musikin teorian oppijakso*, Teile I—III, 1911—1923). Die drei ersten Teile umfassen die Rhythmik, die Melodik und die Harmonielehre; in Aussicht gestellt sind der Kontrapunkt und die Formenlehre. Das Werk gibt in den erschienenen Teilen ein wissenschaftlich tiefgehend motiviertes, durchaus selbständig gebautes, einheitliches System der Musiktheorie nebst praktischen Uebungen; es ist nur zu wünschen, dass es auch in einer Weltsprache zugänglich werden könnte. Als eine andere grössere Arbeit erscheint eine Geschichte

der Musik von Mag. phil. Heikki Klemetti (*Musikin historia*, Teil I—II, 1916—1922); die fertigen Teile umfassen die Musikgeschichte bis 1700. Auf dem Gebiet der heimatlichen Musikgeschichte hat Mag. phil. Otto Andersson das Musikleben in der alten Hauptstadt Finnlands Åbo (Turku) geschildert und in eine neue Beleuchtung gebracht, in seinem Buche *J. J. Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808—1827* (1921). Grössere biographische Werke sind: Karl Flodin: *Martin Wegelius, Levnadsteckning* (1922) und Maria Collan-Beaurain: *Fredrik Pacius* (1921). Ein Buch über Sibelius schrieb Erik Furuhjelm (*Jean Sibelius*, 1916). Material für die Musikforschung bietet eine Bibliographie des Unterzeichneten: *Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors, I. Missalia*, 1922; Schriften der Universitätsbibliothek). Kleinere Arbeiten sowie Aufsätze in verschiedenen Publikationen können hier übergangen werden.

Auf dem folkloristischen Gebiet ist die Arbeit des Sammelns von Volksmelodien fortgesetzt worden, namentlich von Mag. phil. A. O. Väisänen, der seit 1912 jährliche Reisen in Finnland, Ost-Karelen, Esthland und bei den übrigen Ostseefinnen unternommen hat. Von dem gesammelten Material verdienen besondere Beachtung die primitiven Instrumentalmelodien und eine bisher nicht beachtete Art von rezitativischer Melodik in Verbindung mit Prosadichtung (die „Joiku"-Gesänge der Kareler). Ueber seine Entdeckungen hat Herr Väisänen in Vorträgen sowie in den Zeitschriften „Aika" und „Säveletär" berichtet.

Zum Schluss mögen aus dem sehr lebhaften allgemeinen Musikleben die bemerkenswertesten Aufführungen von älterer Musik erwähnt werden. Der vorzügliche Chor „Suomen Laulu" (Dirigent: Heikki Klemetti) hat mehrere Bach-Konzerte veranstaltet, mit Werken wie die grosse Messe, Magnificat, die Matthäus-Passion (in finnischer Uebersetzung des Dirigenten), Motetten und Kantaten. Auch eine Kantate von Mozart und alte Schullieder aus Finnland kamen zur Aufführung. Auf dem grossen Musikfeste in Helsingfors 1921 wurde „Messias" von Händel in finnischer Sprache gegeben. Der Gedächtnistag Beethovens 16. Dez. 1920 wurde durch die Aufführung von der „Leonore"-Ouverture und der neunten Sinfonie in der Serie der Sinfoniekonzerte des Helsingforser Stadtorchesters (unter Prof. Robert Kajanus) gefeiert.

Toivo Haapanen

FRANCE

Le peu de pages dont nous disposons nous oblige à nous borner, sous une forme sommaire, à énumérer les manifestations de la musicologie française, plus nombreuses en 1922 que l'année précédente.

Nous avons rangé les différentes divisions de ce compte-rendu dans l'ordre suivant:

I. Bibliographie:
   1. Ouvrages relatifs à la musicologie.
   2. Périodiques:
      a. Périodiques musicaux;
      b. autres périodiques.
   3. Œuvres musicales (rééditions, éditions d'œuvres anciennes).

II. Cours, conférences, concerts historiques.

III. Théatres.

IV. Divers (prix académiques, congrès, etc.).

I. BIBLIOGRAPHIE.

1. *Ouvrages relatifs à la Musicologie.*

Ch. Andler, *Nietzsche, sa vie, sa pensée*; tome III, *sa philosophie à l'époque wagnérienne* (Bossard, édit. 1922).

G. Jean Aubry, *La musique et les nations* (Londres, Chester, et Paris, „la Sirène", 1922).

Clément Besse, *La musique allemande chez nous* (Lethielleux, 1922). (réimpression).

M. Baumont & M. Berthelot, *l'Allemagne* (Arm. Colin). Cet ouvrage d'ensemble contient un bon chapitre sur la musique contemporaine allemande).

G. Edgar Bonnet, *Philidor et l'évolution musicale française au XVIIIe siècle.* (Delagrave, 1921).

Adolphe Boschot, *Chez les musiciens* (Plon, 1922).

Lucien Bourgues et Alexandre Denéréaz, *La musique et la vie intérieure*, essai d'une histoire psychologique de l'art musical. Avec 983 citations musicales, 18 figures, 19 tableaux et 5 planches hors texte (Alcan, 1921).

Boyer d'Agen, *Introduction aux mélodies grégoriennes* („L'Abeille d'or", 1922). Réédition.

René Brancour, *Massenet* (Alcan, 1922. Collection des „Maîtres de la musique").

André Cœuroy, *La musique moderne française*: quinze musiciens français. Avec 12 portraits gravés (Delagrave, 1922).

René Dumesnil, *Le rythme musical* („Mercure de France", 1922).

Ed. Ganche, *Chopin*, nouvelle édition (ibid.).

Amédée Gastoué, *Les primitifs de la musique française* (Laurens, 1922, Collection des „Musiciens célèbres").

Théodore Gerold, *L'art du chant en France au XVIIe siècle. Le manuscrit de Bayeux*, texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle, avec reproductions (Strasbourg, Faculté des Lettres, 1921).

Henri Girard, *Emile Deschamps dilettante romantique*, thèse de doctorat (Paris, 1922).

Charles Kœchlin, *Etudes sur les notes de passage* („le Monde musical", 1922).

Pierre Lasserre, *Philosophie de la musique* (Bernard Grasset, 1922).

Lionel de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lulli à Viotti*. Etudes d'histoire et d'esthétique. Tome I (jusqu'à Mondonville) avec 28 reproductions (portraits et fac-similés) (Delagrave, 1922).

Dr. Marage, *Petit Manuel de physiologie de la Voix à l'usage des chanteurs et des orateurs* (Gauthier-Villars, 1922).

Hortense Parent, *Ecole moderne française de piano*, Œuvres choisies de 177 compositeurs français. (Presses universitaires, Paris 1922).

Albert Petit, *Les fonctions vocales et l'art du chant* (Alphonse Leduc 1922).

Marc Pincherle, *Les violonistes compositeurs et virtuoses* (Laurens 1922). Illustré; index de 300 noms. (Voir sur cet ouvrage l'article de Mme Wanda Landowska, (*Monde musical* de décembre).

Elie Poirée, *Richard Wagner, l'homme, le poète, le musicien.* (Laurens 1922) Illustré de 12 hors-texte.

Robert Refoulé, *La sonate de piano* (Orléans, Pigelet 1922).

Camille Saint-Saëns, *Divagations sérieuses*, „réduction pour piano du grand orchestre des philosophes" (Flammarion 1922). Une partie de ce volume reproduit *Problèmes et mystères*, paru en 1894.

Antoine Salles, *Saint-Saëns à Lyon* (Fromont 1922).

Magdeleine Simonart, *La voix travaillée suivant les lois de la physique et de la physiologie* (Senart, 1922).

J. Tiersot. *La musique dans les comédies de Molière* („La Renaissance du Livre, 1922).

Richard Wagner, *Œuvres en prose*, traduites par J. G. Prod'homme et Van Vassenhove, tome X et XI (Delagrave 1922).

—— *Œuvres dramatiques*, traduites par J. G. Prod'homme: *Lohengrin, Tristan et Yseult, les Maîtres chanteurs, Parsifal*, 4 volumes (Delagrave 1922).

Guides musicaux publiés sous la direction de M. Paul Landormy (Mellottée, 1922):

H. Collet, *Samson et Dalila deCamille Saint-Saëns*;

Ch. Gaudier, *Carmen de Bizet ;*

A. Himonet, *Louise de Charpentier ;*

J. Loisel, *Manon de Massenet ;*

Paul Landormy, *Faust de Gounod.*

2. *Périodiques.*

Nous avons groupé ci-après les titres des principales études musicologiques publiées en 1922 dans la presse française.

a. Revues et journaux de musique.

Revue de Musicologie (ex-Bulletin de la Société française de Musicologie).

A. Pirro, *Les* frottole *et la musique instrumentale.*

J. Tiersot, *François Couperin compositeur de musique religieuse „Les Nations", sonate en trio de Fr. Couperin. — La musique des comédies de Molière. — Deux lettres de César Franck.*

Ch. Bouvet, *Une lettre inédite de Beethoven* (du 25 février 1824,

à l'éditeur H. A. Probst, à Leipzig). — *Les pièces de viole de François Couperin.*

L. de la Laurencie, *Deux sonates inconnues de François II Couperin.*

P. Brunold, *Un motet manuscrit de 1725 provenant des anciens organistes de Saint-Gervais* (paroisse des Couperin).

A. M. D. Tessier, *Attribution à Couperin le grand d'une pièce anonyme d'un recueil de Ballard* (de 1707). — *L'œuvre de Gaspard Le Roux.*

C. F. Henneberg, *Un autographe de Couperin le grand à Stockholm.*

Taskin, Henneberg, Brunold, Tiersot et L. de la Laurencie, *Documents inédits sur les Couperin.*

Maurice Cauchie, *La pratique de la musicologie ; comment orthographier les noms propres ?*

Eugène Borrel, *La musique turque.*

Marc Pincherles, *Sur une cadence caprice pour violon de 1695.*

Revue musicale.

(Janvier). Alberto Cametti, *Arcangelo Corelli à Saint-Louis des Français à Rome.* — Maurice Boucher, *L'esthétique de César Franck* — André Coeuroy, *Flaubert musicien.*

(Février). Gabriel Fauré, *Camille Saint-Saëns.* — Charles Kœchlin, *Le cas Berlioz.* L. de la Laurence, *Gaviniès et son temps.* — A. Cœuroy, *Dostoewsky et la chanson populaire.*

(Mars). André Suarès, *Vues sur Beethoven.* — G. Cucuel (article posthume), *Les opéras de Gluck dans les parodies du XVIIIe siècle* (la fin de l'article au numéro suivant). — Valentine Hugo, *Tableau de la danse au théatre pendant la Révolution française* (suite et fin en avril et mai). — Georges Migot, *Jean Sibelius.*

(Avril). Robert Godet, *Les deux* Boris (de Moussorgsky). — G. Jean Aubry, *Eugène Delacroix et la musique.*

(Mai). Ch. van den Borren, *Orlande de Lassus et la musique instrumentale.* — Ernest Closson, *Nietzsche et Bizet.*

(Juin). H. Prunieres, *Un portrait de Hobrecht et de Verdelot, par Sébastien del Piombo.* — Auguste Getteman, *Balzac et la musique.* — Daniel Lazarus, *Un maître de Berlioz : Anton Reicha.*

(Juillet). Louis Laloy, *Les prinicpes de la danse cambodgienne.* — Théodore Reinach, *Un ancêtre de la musique d'église* (un papyrus égyptien de la fin du IIIe siècle). — A. Cœuroy, *Note musica-*

le sur comte de Gobineau. — E. Combe, *Les symphonies de Mahler.* — Maurice Touzé, *La tonalité chromatique.* — Boyer d'Agen, *La guitare de Marceline* (Marceline Desbordes-Valmore).

(Août). H. Prunières, *Paolo Lorenzani à la cour de France* (*1678 1694*). — Georges de Saint-Foix, *Jean Schobert* (1740—1767) (avec un *allegro* et un *andante* d'une Sonate en *ré majeur*). — Yvon ne Bezard, *Le président de Brosses et la musique*, d'après des lettres inédites.

(Octobre). Numéro consacré à M. Gabriel Fauré (articles de E. Vuillermoz, Ravel, Roland Manuel, Ch. Kœchlin, Roger- Ducass, Florent Schmitt, Alfred Cortot, Nadia Boulanger, René Chalupt).

(Novembre). A. Saurès, *La première, lettre de Baudelaire à Wagner* (17 février 1860). — Henry Lemonnier, *Louis Vitet et* la Marseillaise. — Martial Douel, *Les dernières années d'un violoniste, Henry Vieuxtemps* (mort à Alger, en juin 1881).

Indépendamment de ces études et articles de grande étendue, la *Revue musicale* a publié les notes et notices suivantes:

(Janvier). Vladimir Zederbaum, *La musique grégorienne.*-Extraits de presse sur *Saint-Saëns.*

(Février). Nécrologie de *Natalie Curtis Burlin*, tuée dans un accident d'automobile, à Paris. Elle avait étudié le folklore américain. — Le congrès musical de Turin. — Karlis Paucitis, *L'état actuel de la musique en Lettonie.* — *La musique tchéco-slovaque* (anonyme). — Léo Sachs, *Souvenirs sur Saint-Saëns.* — Extraits de presse sur *Saint-Saëns*: presse française, presse allemande, presse anglaise.

(Mars). H. P., *Gluck et l'Opéra-comique* (avec un supplément musical: ariette de Mathurine, de *l'Ivrogne corrigé.* Cf. ci-après l'article des théatres). — *Un opera buffa de Salvatore Vigano.*

(Juin). *La recherche de la nouveauté* (extrait d'un ouvrage de Pierre Maillart, de 1610).

(Juillet). Stravinsky et Tchaïkowsky (lettre au *Figaro* du 18 mai).

(Novembre). Emile Montégut et Wagner. — Berlioz bibliothécaire. — Lodovico Fratti, *Le roi des chanteurs, Antonio Bernachi*, de Bologne (1685—1756).

Nouvelle Revue musicale (Lyon).

Léon Vallas, *Orchestre ancien.* — *Musique d'église* (les motets de Lalande). — *Musique française primitive.*

Courrier musical.

(1er octobre). Carol-Bernard, *La musique des Incas.*

Le Monde musical.

(Février). F. Raugel, *Un ancien positif du XVe siècle.*

(Mars). Ch. Kœchlin, *Faust* (de Gounod).

(Décembre). W Landowska, *A propos d'un livre* (sur les Violonistes, de M. Pincherle). — Marcel Gillet, *Essai sur les principes d'un programme national d'enseignement musical.*

Le Monde musical a publié en outre, au cours de l'année, une série de conférences de M. Woollett sur la musique et les musiciens modernes.

Le Ménestrel.

(Janvier). H. de Curzon, *Don Juan dans Mozart.* — *Molière et la musique.* — Jean Chantavoine, *Sur Saint-Saëns.*

(Février). L. Cellier, *L'esthétique de l'orgue.*

(Mars). Ad. Boschot, *Berlioz et la musique russe.*

(Avril). Chantavoine, *A propres de Bruckner.*

(Mai.) E. C. Grassi, *L'Orient et la musique de l'avenir.* — De Curzon, *Rossini et la musique d'église.*

(Juin). De Curzon, *Hoffmann et la musique.*

(Juillet). Cavaillé-Coll, *Les orgues et les organistes.*

(Août et Septembre). William C. Ward (traduit par Maurice Lena). *L'Anneau du Nibelung.*

(Septembre). De Curzon, *Halévy.* — Armand Marsick, *Impressions de Grèce* (avec notation d'airs de danse populaires, chants de klephtes, myriologues, etc.). — Antoine Banès, *Meyerbeer.*

(Octobre et mois suivants). Raymond Bouyer, Chantavoine, *Le centenaire de César Franck.* — H. de Curzon, *Théophile Gautier et la musique.*

(Novembre). A. Schaeffner, *De la destinée de quelques préjugés wagnériens.*

Le Guide du Concert.

(Janvier). P. D'Estrées, *Molière et la musique.*

(3 mars). Jean Poueigh, *L'amour en nusique.*

(2 juin). Paul d'Estrées, *Un précurseur du „violon d'Ingres"* (Marc-Antoine Charpentier).

(20 octobre). Alexandre Tchérepnine, *La musique populaire géorgienne.*

(27 octobre). P. D'Estrées, *Gustave Flaubert le mélophobe.*

(24 novembre). Albert Laurent, *César Franck.*

(8/15 décembre). P. D'Estrées, *Les animateurs de la musique* (Garcia et la Malibran). (Le second de ces articles a paru quelques jours après la mort de l'auteur).

(22 décembre et 5 janvier 1923). J. G. Prod'homme, *Mozart et Schikaneder* (à propos de *la Flûte enchantée*).

La Tribune de Saint-Gervais.

(Novembre 1921). Amédée Gastoué, *Le système musical de la Grèce et de Rome antique.* — J. de Valois, *Le rythme des mélodies grégoriennes.*

(1922). Am. Gastoué, *Proses et séquences. — L'édition vaticane et la musique de Pâques. — Les origines liturgiques latines de la séquence.* — G. Servières, *Histoire de l'orgue du Panthéon ; L'orgue de Saint-Nicolas du Chardonnet à Paris ; Documents inédits sur les organistes français.* — L. T., *L'ancienne prose de l'Assomption.* — Henri Mulet, *Essai sur les mutations de l'orgue.* — Am. Gastoué, *Une hymne inédite notée des premiers chrétiens.* — Saint-Saëns, *L'accent latin ; l'*Ave Maria *dit d'Arcadelt.* — Ant. Auda, *Le bienheureux Gederan le jongleur, patron des musiciens liégeois.*

Revue des Maîtrises.

(Février). Am. Gastoué, *L'édition vaticane du chant de la semaine sainte.*

Paris Music-hall.

(15 janvier). J. Bonnerot, *Saint-Saëns.*

La Réforme musicale.

(Mars). A. Dangueuger, *La réforme de l'enseignement musical.*

Gazette musicale et théatrale.

(12 novembre 1921). Paul Vidal, *Comment j'ai adapté le rôle d'Orphée à la voix de ténor.*

La Vie et les Arts liturgiques.

(Avril). F. Raugel. *Les origines de la musique liturgique.* — Dom B. Maréchaux, *Les trois mystères liturgiques.*

Caecilia (Strasbourg).

(Février). J. Gass, *Organistes et orgues à Strasbourg au XVIe siècle. — L'orgue et la musique sacrée au collège de Molsheim sous Léopold d'Autriche* (1608—1625).

Rivista musicale italiana (Torino).

(Octobre 1921—Avril 1922). J. Marnold, *Nature et évolution de l'art musical.* — A. Pougin, *Les dernières années de Spontini.* — J. G. Prod'homme, *Camille Saint-Saëns.*

(Juillet). L. de la Laurencie, *Un musicien dramatique du XVIIe siècle français : Pierre Guédron.* — J. Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français, du XVe au XXe siècle* (appendice).

La Cultura musicale (Bologne).

André Pirro, *La musica nell'antiche galee francesi.*

Musical Quarterly (New-York).

(Janvier à juillet). *Correspondance of Cosima Wagner with Victor Wilder.* — O. G. Sonneck, *Heinrich Heine's musical Feuilletons* (de Paris; 1832—1844).

(Avril). Marc Pincherle, *The social status of french violinists prior to the eighteenth century.* — E. Istel, *Is the* Marseillaise *a german composition ?* (L'auteur conclut par la négative).

(Octobre). J. G. Prod'homme, *C. Saint-Saëns.*

Musical Times (Londres).

(Février). C. Saint-Saëns, *Gounod on Mozart's Don Juan and Chopin.*

The Sackbut (Londres).

(Mai). A. Cœuroy, *Poe and the music.*

The Chesterian (Londres).

(Février). Albert Roussel, *Weber.*
(Septembre). G. Jean Aubry, *E. Predrell.*

Music and Letters (Londres).

(Octobre). Louis Fleury, *The Flute and its power of expression.*

b. Périodiques non musicaux.

Les Arts et la Vie.

(1er mars). Florent Schmitt, *Sur l'état de la musique française au XXe siècle.*

Le Correspondant.

(10 décembre 1921). René Brancour, *La carrière d'un opéra*: le Freischütz.
(25 janvier, 25 mars, 25 mai 1922). A. Cœuroy, *Etudes de musique et de littérature comparées : Les théories musicales des écrivains romantiques allemands. — La Bohême musicienne. — L'inspiration musicale de Shelley.*
(25 juillet). H. Cordier, *A propos d'*Aïda, *opéra égyptien.*

Feuillets d'art.

(Mai). H. Prunières, *Du clavicorde au piano.*

Le Flambeau.

(Janvier). Henry Lesbroussart, *Saint-Saëns.*

Floréal.

(15 août). Ch. Chanvin, *Haydn.*

Les Lettres.

(1er mai). André George, *Boris Godounow.*

Nouvelle Revue.

(1er février—15 décembre). Louis de Fourcaud, *Richard Wagner* (Cet ouvrage posthume est encore en cours de publication).

(1er février). René Lobstein, *L'esprit de la musique de chambre.*

(1er mars). Boyer d'Agen, *Les mélodies grégoriennes d'après Palestrina et les Bénédictins de France.*

Revue bleue.

(7 janvier). Ad. Boschot, *Saint-Saëns.* — Dr. Lebon. *Lettres de Saint-Saëns* (à lui adressées).

(20 mai). Ad. Boschot, *Un cénacle wagnérien à Paris* (vers 1885).

Revue hebdomadaire.

(31 décembre 1921). Jean Chantavoine. *Saint-Saëns.*

Revue des Jeunes.

(25 mai). Vincent d'Indy, *Chant grégorien et art moderne.*

Revue des Deux Mondes.

(15 septembre). Camille Bellaigue, *Un évêque musicien* (Charles Gay, ami de Gounod, de Liszt, etc.)

Revue de France.

(15 décembre 1921). Louis Schneider, *Sur la reprise de* l'Enlèvement au sérail (à propos de la reprise à l'Opéra de l'œuvre de Mozart).

(1er janvier). J. Tiersot, *Molière et* les Plaisirs de l'Isle enchantée.

(1er et 15 octobre). L. Schneider, *Offenbach.*

(15 décembre). J. Tiersot, *Le génie et la pensée de César Franck.*

Revue de Paris.

(1er mars). Louis Laloy, *Don Juan* (à propos de la reprise à l'Opéra-comique).

(1er septembre). H. Prunières, *Les aventures de Charles Dassoucy.*

Camille Bellaigue, *A travers le répertoire lyrique :* (15 novembre 1921). Guillaume Tell; (1er février) les Huguenots; (1er juin) le Roi d'Ys; (15 juillet) Aïda; (1er octobre) Manon; (1er décembre) la Damnation de Faust.

(1er mars). A. Cœuroy, *The Beggar's Opera.*

(1er avril). L. Moulin, *Déodat de Séverac.*

(1er mai). Ad. Boschot, *Un créateur de l'Opéra-comique: Monsigny.*

(1er sept. et 1er octobre). A. Cœuroy, *Musique ancienne. — Pedrell et la nationalisme musical.*

Revue de Bourgogne (Dijon).

(15 avril). Clément Besse, *Les chanteurs des cathédrales romanes.*

Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie.

G. Durand, *La musique de la cathédrale d'Amiens avant la Révolution.*

Revue rhénane (Mayence).

(Août-septembre). J. Chantavoine, *Richard Strauss.*

La Pologne (Paris).

(1er et 15 mars). E. Ganche, *La musique polonaise en France.*

Le Figaro.

(6 juillet). R. Brussel, *Edouard Lalo.*

Le Temps.

(25 janvier). J. Tiersot, *Molière et la fondation de l'Opéra.*

3. *L'édition musicale.*

L'édition musicale française offre un certain nombre de titres spécialement intéressants pour les musicologues. Citons, entre autres, chez l'éditeur Senart:

P. H. Baillot, *Air varié* pour violon et violoncelle sur un air de Händel (par M. H. Expert);

Emile Bosquet, Œuvres de Sweelinck, Ph. Em. Bach (17e sonate en *sol mineur*), Abbate de Rossi Romano (deux fragments de sonate);

Méhul, Sonate III du 1er cahier (par Mme B. Gallet);

Clementi, Vingt sonates et caprices (2e volume , avec notices de T. de Wyzewa; le premier volume avait paru en 1917);

P. Gaviniès, Six sonates (livre I, Nos. 3, 2 et 3) (par J. O. Englebert et Jean Gallon);

J. B. Duport, Sonate en *la mineur* pour violoncelle et piano (par M. Paul Bazelaire);

Marin Marais, Suite en *la* pour violoncelle et piano (par M. E. de Bruyn);

G. B. San Martino, Sonate en *sol majeur* pour violoncelle et piano (par M. E. de Bruyn).

Fr. Geminiani, Concerto I pour violon et piano (par M. Eugène Borrel);

J. Ch. F. Bach, Six Quatuors (Liv. I, Nos. 1 ,2 et 3); pour deux violons, alto et violoncelle (par M. L. Duttenhofer);

Michel Haydn, Quintette en *sol*, pour deux violons, etc. (par M. G. de Saint-Foix);

Antonio Vivaldi, 12e Concerto pour violon et piano (par M. Eug. Borrel);

Nicolas Dalayrac, Quatuors Nos. 3 et 5 (par M. L. de la Laurencie);

Chez Durand, éditeur;

Archangelo Corelli, Concreto grosso N°. VIII, en sol *mineur*, (par M. Rhené-Baton).

Chez Senart:

Chants de France et d'Italie, publiés par M. H. Expert; (œuvres de Philidor, Monsigny, Dalayrac, Méhul, etc).

Chez Chester (Londres):

Antoine Forqueray, (Six) *Pièces de viole*, 1er Suite, transcrite par

Ed. Kasler et J. G. Prod'homme. Avec la reproduction d'un tableau de Rigaud à la National Gallery.

II. COURS, CONFÉRENCES, CONCERTS HISTORIQUES, ETC.

A la Sorbonne, (Faculté des Lettres) M. A. Pirro a continué son cours l'histoire de la musique à Venise au XVIIe siècle, et a étudié *Claudio Monteverdi et ses contemporains.*

A la faculté des Sciences, le Dr. Marage a commencé, le 4 mars, un cours de *Physiologie de la parole et du chant.*

A l'Université de Strasbourg (faculté des Lettres), M. Théodore Gerold étudie les *Formes de la musique de danse et les rapports entre la musique et la poésie française contemporaine ; la chanson populaire française et l'histoire de la notation musicale en Europe occidentale.*

A la faculté de théologie protestante, il étudie les *mélodies des chorals luthériens,* ainsi que l'*histoire de l'orgue.*

Au Conservatoire de Lyon, M. Léon Vallas fait un cours élémentaire et général d'histoire de la musique pour les élèves, et un cours public, avec auditions, consacré à l'*histoire de la musique française.*

A la Sorbonne, les conférences du *Cercle musical universitaire* (présidé par M. Guignebert), ont recommencé le 5 décembre, avec une conférence M. Gastoué, sur *le chant grégorien.* Les autres séances seront consacrées aux sujets suivants:

les chansonniers ; les origines de la musique dramatique ; l'opéra ; l'oratorio ; l'opéra comique ; la symphonie et le concerto grosso ; la sonate. Une conférence hors série traitera de *Quelques origines de la musique française contemporaine : les Russes et Debussy.*

A la ligve de l'enseignement, du 20 janvier au 17 avril, M. J. Tiersot a fait une série de conférences sur *sept siècles de musique française* (du moyen-âge à 1800).

A la Maison des Artistes, avenue de Wagram, M. Brancour a fait des „commentaires" accompagnant des auditions de Rossi, Cambert, Vivaldi, Rameau, Dandrieu, Bach, Händel (28 janvier); Campra, Destouches, Ph. Em. Bach, Philidor, Monsigny, Haydn, Grétry, Mozart, Cimarosa, etc. (15 février); J. J. Rousseau, Piccinni, Gossec, Salieri, Dalayrac, Cherubini, Méhul, Lesueur, Catel, Spontini, Nicolo, Paer, etc. (14 mars); le Romantisme (11 avril).

La société des Instruments anciens, dirigée par M. Henri Casadesus, a donné, comme les années précédentes, différents concerts, à Paris, en province et dans les pays rhénans. Ses programmes comprennent des œuvres de Mondonville, Campra, Mouret, Montéclair, Grétry, Bruni, etc. M. Fleury, flûtiste, soit avec la Société moderne d'instruments, soit avec la société des „Concerts d'autrefois", a, de même, donné plusieurs œuvres oubliées, notamment le Quator en *ré majeur* (285) de Mozart, le *Concerto italien* de Bach, une Sonate en *ré majeur* de Vinci.

M. Flament a exécuté, au concert du 19 mars, de l'Orchtrstre de Paris, le concerto de basson composé par Mozart le 4 juin 1774. Le même orchestre, sous la direction de M. P. Vidal, a exécuté la *Sinfonia* en *ré majeur* de Ph. Em. Bach.

La Quartette vocal français consacre une soirée (5 février) aux vieux maîtres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles: Cl. Jannequin Costeley, Clérambault, Daquin, Mozart, etc.

A l'Union artistique (9 février), on exécute des œuvres du châtelain de Coucy, de Thibault de Champagne, d'Adam de la Halle, de Guillaume de Machaut, Jannequin, O. de Lassus, Palestrina, Pergolese, etc.

Sous la direction de M. de Saint-Requier, les Chanteurs de Saint-Gervais exécutent (5 février) la Messe *sine nomine* dePalestrina et un *Ave regina* de Soriano (1549—1621?); et (7 décembre), des œuvres de P. de la Rue, Nanni, Jannequin, O. de Lassus, Mauduit, etc.

Les Chanteurs de la Chapelle Sixtine se sont fait entendre à l'Opéra (26 janvier, 14 février); à l'église Saint-Eustache (25 mai) et à Marseille (24 décembre).

A Saint-Eustache, encore (23, 30 mai, 2 juin), M. Joseph Bonnet donne trois récitals d'orgue, dont le premier est consacré aux „maîtres primitifs" (du XVe siècle au commencement du XVIIIe: de Paumann à Clérambault); le second à J. S. Bach, et le troisième à César Franck.

Le 26 janvier, sous la direction de M. Letocart, la société des Amis des cathédrales organise un concert de musique sacrée, comprenant le motet *Beati omnes* de Lalande, des œuvres de Daquin, de la Rue, H. Dumont, et du chant grégorien.

A Amiens (30 mai), la société des Antiquaires de Picardie organise une audition de musique des anciens maîtres de chapelle de

la cathédrale. La notice en a été rédigée par M. Georges Durand. Le programme comportait des fragments du moyen-âge transcrits par M. Am. Gastoué; des œuvres de Jean Mouton (vers 1500), de Jean de Bournonville, Artus Auxcousteaux, Jean Cathala, Dominique Lender, Lesueur (le maître de Berlioz); et d'autres maîtres anciens de l'Ecole gallo-belge: Josquin, Philippe de Monte; des organistes Titelouze, Du Mage et Clérambault.

Le centenaire de César Franck a été célébré non seulement dans les grands concerts, au mois de décembre, mais encore à l'église Sainte-Clotilde (9 décembre), dont le maître fut maître de chapelle (1858) puis organiste, de 1860 à 1890. La „Cantoria" exécuta la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina. De Franck lui-même, on chante des fragments des *Béatitudes*, de *Rédemption*, le *Psaume* CL, la *Procession*, et M. Gigout, organiste fit entendre le *Choral* en *la*, un *Cantabile* et *Andantino*.

Parmi les concerts de musique de chambre intéressants pour l'histoire de la musique, nous citerons encore ceux de Mlle Babaïan et de M. Eugène Borrel (16 décembre), Dans le premier furent exécutées des œuvres de Mozart (sonate en *ré majeur ;* air d'*Idomeneo*), des pièces de luth de Pinel et de J. de Gallot, des chansons de troubadours harmonisées par M. Lucien de Flagny et par M. Moullé, des chansons de la haute Auvergne, recueillies et harmonisées par M. J. Canteloube. Le programme de M. E. Borrel conportait une Sonate en *ré majeur* tirée du 3e livre de Leclair; une chaconne en *ré mineur* de Biber (première audition en France, deux Concertos (en *sol majeur* et en *ré majeur* de Tartini (première audition également), un aria en *mi mineur* et *allegro non troppo* en *la majeur* de Leclair; et un concerto en *la mineur* de Vivaldi.

La société „Violes et clavecins" se consacre, alle aussi, à la musique ancienne. Dans son concert du 20 novembre, elle a donné des œuvres de Haendel, Matho (1660—1746) du Caurroy, Antoine Forqueray, John Bull, Rust, Stamitz, Colin de Blamont et Marin Marais.

III. THÉATRES.

Après *l'Enlèvement au sérail* de Mozart (novembre 1921), l'Opéra a repris *Boris Godounow* de Moussorgsky, et *la Flûte enchantée* de Mozart (traduction de M.M. J. G. Prod'homme et J. Kienlin)

L'Opéra-comique a remis en scène le *Don Juan* de Mozart.

Au théatre Caumartin, une troupe anglaise a donné (décembre 1921 et janvier 1922) des représentations du *Beggar's opera* de John Gay (1688—1732) avec l'ouverture et les airs populaires de J. Ch. Pepusch de Berlin (1667—1752), dans la traduction française de Patu.

Le 9 mai, dans une réunion particulière, a été donnée une audition du *King Arthur* de Purcell (traduction française de Mme J. Delage-Prat).

Au théatre Albert Ier, la „petite scène", dirigée par M. X. de Courville, continue ses intéressantes reconsitutions historiques d'ouvrages du XVIIIe siècle. Elle a joué, la saison dernière, *le Prince travesti ou l'illustre aventurier*, comédie en trois actes de Marivaux, représentée pour la première fois au Théatre italien en 1724; *la Foire Saint-Germain*, comédie en un acte de Dancourt, représentée pour la première au Théatre français en 1696; *l'Ivrogne corrigé ou le Mariage du diable*, opéra comique en deux actes de Gluck, représenté pour la première fois à la cour de Vienne en 1760, d'après un livret français; et *Sancho Pança dans son île*, opéra bouffon en trois de tableaux, de Philidor, représenté pour la première fois au Théatre italien, en 1762.

La même compagnie de la „petite scène" a donné un concert, sous la direction de M. Raugel, son chef d'orchestre. Le programme était composé de deux concertos de Vivaldi et de fragments de Lulli, Marc-Antoine Charpentier, Rameau, etc. destinés à dépeindre les *Quatre Saisons*.

Le théatre des Champs-Elysées a donné, dans le courant de l'été, une saison wagnérienne en italien.

IV. DIVERS.

Prix académiques.

L'Académie des beaux a partagé le prix triennal Kastner Boursault entre M. Louis Schneider pour son ouvrage sur *Claudio Monteverdi* et Charles Bouvet, pour son ouvrage sur *les Couperin*. Elle a décerné en outre le prix Joest à M. Gerold pour ses deux ouvrages (thèses de doctorat) citées plus haut.

Société française de Musicologie.

Le comité de la société est actuellement composé de la façon suivante:

MM. J. Tiersot, président; Elie Poirée, vice-président; Ch. Bouvet, secrétaire général; Mutin, trésorier; Mlle Pereyra, adjointe au secrétaire et au trésorier.

Les membres du conseil sont:

MM. le Dr. Gariel, Amédée Gastoué, Lionel de la Laurencie, Henry Prunières, Théodore Reinach, et Georges de Saint-Foix.

Le comité de rédaction est composé de MM. L. de la Laurencie, J. Tiersot et Mlle Pereyra.

Depuis le début de 1922, le bulletin de la société s'est transformé en *Revue de Musicologie.*

Congrès du Chant grégorien.

Les 4, 7 et 8 décembre a eu lieu à Paris, un Congrès du Chant grégorien. MM. Vincent d'Indy, Gastoué, Dom Mocquereau, Joseph Bonnet entre autres, y ont pris la parole. A cette occasion, des auditions ont été données, dans différentes églises, par les Chanteurs de Saint-Gervais et les petits Chanteurs „à la croix de bois".

J. G. Prod'homme

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

„UNION MUSICOLOGIQUE"

TROISIÈME ANNÉE
SECOND FASCICULE

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1923

DER HYMNUS AUS OXYRHYNCHOS, DAS ÄLTESTE DENKMAL CHRISTLICHER (KIRCHEN-?)MUSIK

Die „Wissenschaft des Spatens" hat das alte Oxyrhynchos, Gauhauptstadt in Mittelägypten, über deren Trümmern sich das heutige Behnesa erhebt (etwa 200 km südlich von Kairo und 15 km westlich vom Nil gelegen), vor unserm geistigen Auge wieder zu neuem Leben erstehen lassen. Die Papyri, welche die englische Forschungsexpedition dort aus dem Staub der Wüste und dem Schutt der Jahrhunderte wieder aus Licht gezogen hat, fangen zu reden an und entwerfen von dem *geistigen und künstlerischen Leben in Oxyrhynchos* ein anschauliches Bild.

Einem Wächterverzeichnis aus der diokletianischen Zeit zufolge (etwa 295—305) hatte es um die Wende des 3. und 4. Jahrhunderts neben seinen heidnischen Tempeln bereits auch zwei christliche Kirchen, eine nördliche und eine südliche, zu welchen eine nördliche und südliche Kirchenstrasse führte. In Bälde erhob sich der Kirchen und Klöster eine ganze Reihe, und die Stadt, mit dem Rang einer Metropole ausgestattet, gebot über fast ein Dutzend Bistümer und bildete ein wichtiges *Zentrum kirchlichen Lebens* in Mittelägypten. Nach hundert Jahren, als es „vom Heidentum gereinigt war und von Haeresie sich ganz frei gehalten hatte", gab es hier, wie eine kostbare Sammlung von Lebensgeschichten ägyptischer Mönche rühmend hervorhebt, „keine Stunde des Tages und der Nacht, in der nicht in Gesängen und Hymnen das Lob Gottes erklungen hätte." Den Künsten und Wissenschaften wurde alle Hingebung zu teil. Der griechischen Geistesheroen erlesene Schar, Dichter, Philosophen, Tragöden, aber auch Diener der leichtgeschürzten Muse, von den Musikschriftstellern Aristoxenes von Tarent, der bedeutendste der griechischen Theoretiker, sie alle waren hier heimisch gewesen. Namentlich im 4. und 5.

[1]) *Gg. Pfeilschifter*, Oxyrhynchos, Seine Kirchen und Klöster, auf grund der Papyrusfunde. Festgabe Knöpfler, Freiburg 1917.

Jahrhundert war Oxyrhynchos *Gelehrtensitz und Kunststätte* in einer vorbildlichen Weise [1]). Und wenn nötig, hatte es — offenbar schon seit Jahrhunderten — seine weltlichen, vielmehr heidnisch-sakralen Musiker auch an Nachbarorte für ihre Festlichkeiten ausgeliehen. So zum Beispiel, als im Dorfe Suis in einem nicht näher genannten Jahre des 3. Jahrhunderts ein grosses Fest begangen werden sollte, das wohl der „Feier der kleinen Glut" oder auch einer gross aufgemachten weltlichen Veranstaltung gegolten hat [2]). Hiefür hatten die fünf Dorfvorsteher mit

---

[1]) Vergl. die Inhaltsangabe des monumentalen Werkes *The Oxyrhynchos Papyri*, Part I—XV, London 1898—1922. Das *Aristoxenos-Fragment ῥυθμικὰ στοιχεῖα* (3. Jhrh. v. Chr.), enthalten in Part I pag. 14, hat Hugo Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte II mit Erfolg zur Darstellung der griechischen Musiktheorie herangezogen. Ferner überliefert The Hibeh Papyri, Part I pag. 45 (London 1906) ein Stück, welches die englischen Herausgeber betiteln: *Hippias*(?), Discourse on Music, ca. 280—240 [a. Chr.] und welches Stellung nimmt gegen einen gewissen Musiker (Damon aus Athen, Zeitgenosse des Hippias?), der die Affektenlehre vertritt. In der italienischen Papyrus-Publikation findet sich kein auf Musik bezügliches Quellenmaterial.

[2]) Der Vertrag mit *Kopreus* steht in Part X (1914) pag. 213. Kopreus Sarapammonos war dem Namen nach, der wohl mit Serapion zusammenhängt, ägyptischer Herkunft. Die in der Entlohnung genannten Zahlen sind durch 8 teilbar; für Kopreus sind auch in dem täglichen Barlohn weitere 20 Drachmen berechnet (8 × 15 + 20 = 140); die Symphonia einschliesslich ihren Leiter zählte also acht Köpfe. Die Auleten als Vertreter des typisch sakralen Instrumentes nehmen einen bevorzugten Rang ein und werden eigens genannt. Phamenoth ist der Monat März; fünf Tage sind eine halbe ägyptische Woche; das so üppig begangene Fest (also nicht notwendig am Monatsanfang selbst begangen) ist wohl die „Feier der kleinen Glut" (Frühlings-Aequinoktium). Vergl. hiefür *Heinr. Brugsch*, Die Ägyptologie, Leipzig 1891, S. 350 f. und 363. Ebendort S. 433 f. über altägyptische Musik (Gesang, Instrumente). *Ambros*, Geschichte der Musik I³ (1887) gibt eine ausführliche Darstellung der Musik der alten Ägypter, spricht S. 354 f. über die ehemalige stattliche Besetzung von Instrumental- und Vokalmusik und S. 380 f. über ein arges Darniederliegen seit der Kambyseszeit. Angesichts der achtköpfigen Symphonia von Oxyrhynchos müssen wir annehmen, dass das ägyptische Musikleben sich wieder erholen konnte. Siehe ferner *Friedr. Zimmermann*, Die ägypt. Religion (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums I 5/6) Paderborn 1912; *Curt Sachs*, Die Musikinstrumente des alten Ägypten, Berlin 1921; *Alfred Wiedemann*, Das alte Ägypten (Kulturgeschichtliche Bibliothek, herausg. von W. Foy, 1. Reihe Ethnolog. Bibl. II) Heidelberg 1920. *Franz Leitner*, Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum, Freiburg 1906, S. 44 ff.: Einflüsse der ägyptischen Kultmusik auf die jüdische Tempelmusik. Dort ist auch zitiert *Lauth*, Die alt-ägyptische Musik (Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissensch. Histor. Kl., München 1873, Heft 4 S. 568), welcher auf die Ähnlichkeit mit dem altgriechischen Gesange hinweist und sogar in den gregorianischen Weisen ägyptische Einflüsse infolge der frühzeitigen Ausbreitung des Christentums im Niltale erkennen will. Über Zusammenhänge des Kyrie eleison und der Praefation mit dem Sonnenkult siehe *Fr. J. Dölger*, Sol salutis, Gebet und Gesang im christl. Altertum, Münster 1920 (Liturgiegeschichtliche Studien, Heft 415). Siehe ferner *Curt Sachs*, Die Tonkunst der alten Ägypter, in Archiv für Musikwissenschaft II, Bückeburg und Leipzig 1920; *Wilh. Schubart*, Ägypten von Alexander dem Grossen bis auf Mohammed, Berlin 1922; *Adolf Erman*, Ägypten und ägyptisches Leben, neubearbeitet von *Herm. Ranke*, Tübingen 1922; letzeres Werk, welches eben in Lieferungen erscheint, übertrifft alle anderen Darstellungen.

Kopreus Sarapammonos, dem Vorsteher der Zunft der Flötenspieler und [sonstigen] Musiker (*προεστὼς συμφωνίας αὐλητῶν καὶ μουσικῶν*), einen Vertrag abgeschlossen, wodurch Kopreus mit seiner siebenköpfigen Symphonia verpflichtet wird, „für die Bewohner des genannten Dorfes an den fünf am 10. Phamenoth des laufenden zweiten Jahres beginnenden Festtagen zu spielen gegen eine tägliche Bezahlung von 140 Drachmen, 40 Doppellaib Brot, 8 Mass Feinöl und für die 5 Tage zusammen 1 Krug Wein und 1 Krug Weinessig"; als Handgeld erhält Kopreus 20 Drachmen; der Transport soll auf 10 Eseln geschehen, wovon jedenfalls zwei für die Beförderung der Instrumente und des Gepäcks berechnet waren. Entrollt dieser Vertrag nicht ein ebenso aufschlussreiches wie köstliches Miniaturbild vom aegyptischen Musikleben im 3. Jahrhundert? Bei solchem musikfreudigen Festefeiern, solcher Bezahlung und Behandlung hatte die Symphonia von Oxyrhynchos jedenfalls gut leben und durfte mit der geachteten sozialen Stellung, welche im Altertum ja stets ein schönes Vorrecht der hieratischen Kunst und ihrer Diener war, auch angenehme Lebensbedingungen verbinden.

Soviel auch die Egypt Exploration Society bei ihren Ausgrabungen in Oxyrhynchos zu Tage gefördert hat, dürfte kaum wieder ein Fund der Allgemeinheit so nahe gehen wie jener unscheinbare *Papyrusstreifen*, der aus einem Schutthaufen herausgezogen wurde und der zuerst für eine Getreiderechnung benützt, später aber auf der Rückseite mit einem *griechischen Text mit Notenzeichen* beschrieben worden war. Dieser griechische Text mit Noten enthüllt sich nämlich als das *älteste erhaltene datierbare Stück christlicher Kirchenmusik*, bzw. ältestes Denkmal eines Gesanges von mehr allgemein christlichem Charakter. Die Getreiderechnung aber ermöglicht uns die so wichtige genauere *Altersbestimmung*; diese stammt aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, jedoch erst nach der Constitutio Antoniniana, die Schrift auf der Rückseite aber (Text und Melodie in zwei verschiedenen Schriftcharakteren eingetragen) ist jüngeren Datums und gehört etwa dem Ende des dritten Jahrhunderts an. Das bisher älteste Dokument des griechischen Kirchengesangs, welches aber keine kunstvolle Melodie, sondern nur Lektionszeichen für die responsoriale Psalmodie überliefert, ist ein Papyrus aus dem vierten Jahrhundert. Erst 500 Jahre später beginnen dann im Abendlande die nächstältesten

Denkmäler christlicher Kirchenmusik, nämlich die neumierten Choralhandschriften einzusetzen [1]). Schon in solcher Gegenüberstellung muss uns das Alter des Papyrus aus Oxyrhynchos umso ehrwürdiger und der Fund umso kostbarer erscheinen.

Der englische Gelehrte *A. S. Hunt* — er und B. P. Grenfell sind die Schatzgräber von Oxyrhynchos und die zu beglückwünschenden Entdecker dieses Papyrus — hat unter Heranziehung von *Prof. H. Stuart Jones* für die Behandlung des musikalischen Teiles das Stück in dem grossen Werke The Oxyrhynchos Papyri, Part XV (London 1922) als Papyrus N°. 1786 mit Abhandlung, Text- und Notenübertragung sowie Phototypie des Originals der Öffentlichkeit zugängig gemacht. Diese Publikation ermöglichte dann den Aufsatz von *Hermann Abert*, Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten (Zeitschrift für Musikwissenschaft IV [1922] S. 524 ff), welcher ausser einer knappen kulturgeschichtlichen Einstellung besonders die notationstechnischen Fragen eingehend behandelt, ferner die Abhandlung von *Theodor Reinach*, Un ancètre de la musique de l'église (Revue musicale III [1922] N°. 9), welcher sich unter anderm namentlich den textlichen Untersuchungen zuwendet [2]).

Wir skizzieren kurz bezüglich der *musikalischen Zeichen*: Es liegt reine griechische Vokalnotation vor ohne Mischung mit Instrumentalnoten, ganz nach Art des Berliner Papyrus. Die auftretenden *Notenzeichen*, acht an der Zahl, geben den Tonleiterausschnitt εζιξοσΦR wieder; das ergibt die diatonische Reihe f'—f (nach Bellermanns Notation), ganz entsprechend dem Berichte des Gaudentius, dass zu seiner Zeit (ca 200 n. Chr.) die Diatonik fast allein mehr in Gebrauch ist, Chromatik und Enharmonik aber ganz verschwinden. Aus Mese c und Hypate g ist die hypophrygische Oktavengattung zu erkennen. Ausserdem erscheinen vier andere *Zeichen, die dem Rhythmus und Metrum dienen* und unsere bisherige Kenntnis dieser Zeichen wesentlich stützen. Der wagrechte Strich (—) dient zur Bezeichnung der Länge oder einer Zähl-

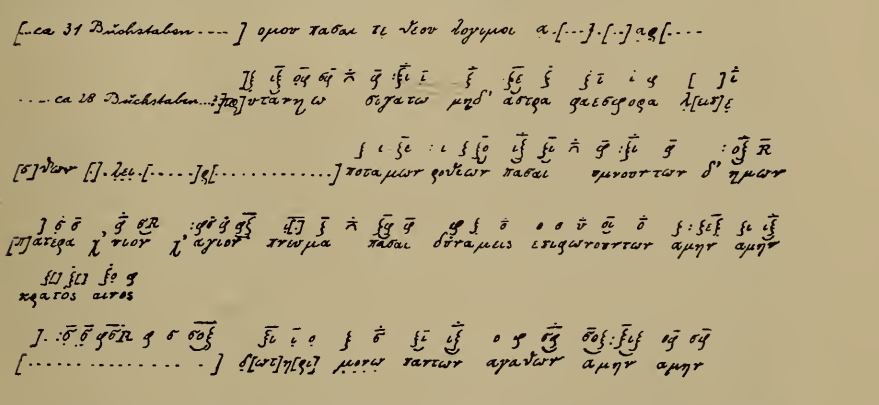
---

[1]) Kleine, aber sehr bedeutende Proben einer älteren Neumennotation sind von *P. A. Dold* aus der Abtei Beuron mittels seiner Palimpsest-Photographie wieder gewonnen worden; ihrer Veröffentlichung wird man mit grösstem Interesse entgegensehen. Was unter den Choralgesängen als älteste Melodien erschlossen werden kann, siehe *P. Wagner*, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III Gregorian. Formenlehre, Leipzig 1921.

[2]) *Th. Reinach* gibt seiner Übertragung in völliger Verkennung der Sache sogar eine akkordische Begleitung mit auf den Weg.

zeit. Meistens ist er auch noch mit einem Bogen unter der Notengruppe (⌣) verbunden, in dem wohl mit Recht das ὑφ' ἓν der Grammatiker zu erblicken ist; dieser gilt hier als blosser Bindebogen. Worin der Unterschied zwischen Längezeichen mit Hyphen und Längezeichen ohne Hyphen besteht, bleibt allerdings noch dunkel. Beim einfachen Punkt (.) scheint es sich um Kennzeichnung der Arsis (im orchestischen Sinne) zu handeln. Der nach oben gerundete Bogen (⌒) ist λεῖμμα-Zeichen, Pausezeichen, und wird stets mit dem Längezeichen und Arsispunkt versehen; d. h. die Pausen fallen stets auf die rhythmische Arsis und dauern eine Zählzeit. Das strenge System, das aus der Anwendung dieser Zeichen spricht, kann uns billigerweise in Staunen versetzen. Nur der Doppelpunkt (:) widerstrebt noch einer befriedigenden Erklärung [1]).

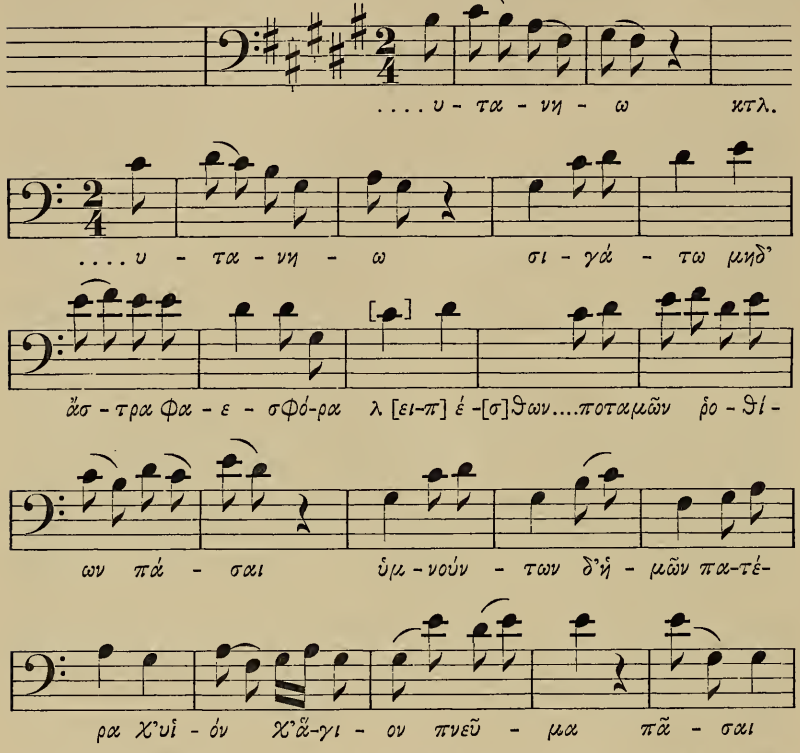
Die *Lesung* ist im allgemeinen gut gesichert. Selbst jene Einzelheiten, welche durch Punkt unter einem Buchstaben oder Tonzeichen (.) als unsicher oder undeutlich leserlich vermerkt sind, verdienen unser Vertrauen, wie die zu Anfang der überlieferten Melodie und am Schluss des ganzen Tonsatzes vorkommende Klausel bestens beweist. Eckige Klamern ([ ]) deuten eine Textlücke an; die ungefähre Zahl der ausgefallenen Buchstaben ist durch Punkte vertreten ([. . . . . .]). Im übrigen kommen wir auf die Ausführungen der vorgenanten Autoren nicht weiter zurück, sondern suchen dem Hymnus neue Seiten abzugewinnen.



[1]) *Rudolf Wagner*, Der Berliner Notenpapyrus nebst Untersuchungen zur rhythmischen Notierung und Theorie (in Zeitschrift Philologus LXXVII [N. F. XXXI] 1921) vermutet in dem Zeichen (:) eine Angabe für Ende oder Anfang eines Kolon. Mit Recht weist H. Abert darauf hin, dass durch den Oxyrhynchoshymnus diese Vermu-

Übertragung:

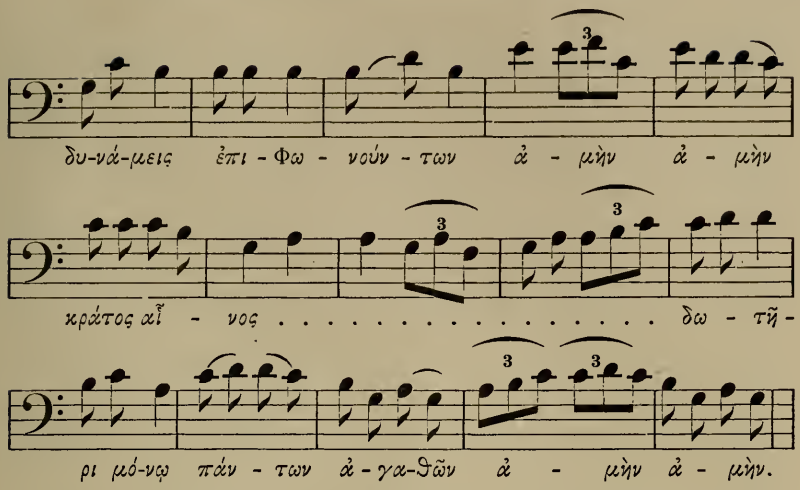
Effektive Tonhöhe nach der als Norm geltenden griechischen Aulosstimmung:



tung hinfällig geworden ist. *Theod. Reinach* deutet es, allerdings ohne nähere Beweisgründe, als rhythmisches Zeichen, nämlich als Verlängerungszeichen (Augmentationspunkt) auf Kosten des folgenden Notenwertes, so dass Bildungen entstehen wie Aber wird nicht dadurch in die sonst so unkomplizierte griechische Rhythmik eine Verzerrung hineingetragen? Ferner sind in der griechischen Musik die rhythmischen Zeichen über die Tonbuchstaben geschrieben, die Doppelpunkte aber stehen inmitten der Notenzeichen für die Tonhöhe. Sollen sie darum nicht eine auf die Tonhöhe bezügliche Vortragsmanier bedeuten, ähnlich wie z. B. das chorale Quilisma innerhalb einer Tongruppe? Über das Quilisma siehe *P. Coelestin Vivell* in der Gregorianischen Rundschau Jhrg. 1905, Graz.

[1]) Die Riemann'sche Notation nach der normalen Aulosstimmung in E ist gewiss geistreich und zweckdienlich zur Bezeichnung der effektiven Tonhöhe, verwischt aber eines der wesentlichen Charakteristika der antiken Musiklehre, dass nämlich die Tonleitern nur (stets anders gelegte) Ausschnitte aus der geltenden Gesamttonreihe sind. Und während dieses Charakteristikum in die Choraltonarten übergegangen ist, erscheint durch die Riemann'sche Notation die Tradition geradezu wie abgerissen. Darum geben wir der Bellermann'schen Notation den unbedingten Vorzug, möchten aber keineswegs unterlassen, die effektive Tonhöhe nach der normalen Aulosstimmung beizusetzen. Hinsichtlich der Notenformen wählen wir die mit kleinen Werten, entsprechend der bei Choralübertragung angewandten Schreibweise.

English trans. P61 Musical Times Jan. 1924



Unter Einbeziehung von Konjekturen [1]) für einige Lücken legen wir uns den *Text* in folgender Übersetzung zurecht: „. . . . alle herrlichen [Schöpfungen] Gottes zusammen. . . . soll nicht schweigen und auch die lichttragenden Sterne mögen nicht zurückbleiben. . . . Alle [Wellen] der rauschenden Flüsse sollen preisen unsern Vater und Sohn und Heiligen Geist, alle Mächte darin einstimmen: Amen, Amen! Macht und Preis [und Herrlichkeit sei Gott,] dem alleinigen Geber alles Guten, Amen, Amen!" Es sind nur die letzten Verse eines grösseren Hymnus; aber sie offenbaren noch zur Genüge, von welch hohem, wenn auch nicht aussergewöhnlichem Schwung der Dichter beseelt war. Nach dem Vorbilde der

---

[1]) *A. S. Hunt* bringt entsprechend der durchgängigen Praxis der englischen Papyrus-Publikationen den Tatsachenbestand und enthält sich fast jeder Konjektur. Dem schliesst sich auch *Abert* an. *Th. Reinach* gibt Konjekturen, die aber zum wenigsten nicht durchweg glücklich sind. Anknüpfend an eine Lesung *οὐ τὰν ἠῶ* (Zeile 2), wofür bereits Hunt die Möglichkeit offen gelassen hatte, vermutet er im Text dorische Formen, wofür im Text selbst kein Anhaltspunkt und wogegen auch kein Widerspruch vorhanden ist; dorische Formen sind in der ägyptischen Hymnologie z. B. bei Synesius (4./5. Jhrh.) nachweisbar. Kühn ist die Aenderung von *πασαι* (Zeile 1) in *παγαι* (*πηγαι*). Der Konjektur für Zeile 5 widerspricht die Notation, welche den metrisch-rhythmischen Zeichen zufolge nur für sechs Silben Platz lässt; und zudem ist der Ausdruck *θεὸς βασιλεύς* wohl heidnisch-hellenischem, aber kaum christlichem Sprachgebrauch angepasst.

Unsere Konjekturen lauten zu Zeile 1: [*αἱ κτίσεις*] *ὁμοῦ κτλ*; zu Zeile 3: [*αἱ ῥοαὶ*] *ποταμῶν κτλ* (*ῥοαί* ergibt dann auch eine Alliteration mit dem folgenden *ῥοθίων*); zu Zeile 5: [*δόξα τῷ θεῷ τῷ*] *δωτῆρι κτλ* (weil diese Stelle eine Doxologie wiedergibt, ist das Wort *δοξα* unentbehrlich; die Doxologie, an die göttliche Dreifaltigkeit gerichtet, wird dadurch zugleich dreigliedrig). Die Konjekturen stammen von Herrn geistl. Rat Kanonikus *Jos. Scheuerer*, dem ich für diese Beihülfe und sein sonstiges warmes Interesse an vorliegender Arbeit herzlich danke.

Psalmen wird hier auch die leblose Natur zum Preise des Dreieinigen aufgefordert, und der so recht orientalische Gedanke, dass „Musik in allen Dingen lebt und die Erde nur ein Echo der Himmelssphären ist", wird in christlichem Geiste wiedergegeben. Was als antikes Erbgut dann unter dem Namen einer „musica mundana" noch fast anderthalb Jahrtausend lang fortlebt und von den Neupythagoräern und Boethius an bis zu ihren mittelalterlichen Gefolgmännern immer wieder theoretisch formuliert wird, haben wir hier in dichterischer und musikalischer Fassung vor uns.

Das Bild vom Geistesleben in Oxyrhynchos, das wir eingangs von den Papyri abgelesen haben, sowie die Niederschrift in rein griechischer Notation erwecken die bestimmte Erwartung, dass die *Melodie* ganz *nach den Gesetzen der griechischen Musiklehre ausgerichtet* ist. Im wesentlichen ist sie es auch [1]). Aber es treten bei genauerem Zusehen auch *einige fremde Züge* in die Erscheinung, um derentwillen die Melodie für unsere Forschung erhöhte Bedeutung gewinnt. Innerhalb des melodischen Ablaufes verschmäht der Hymnus nicht eine sequenzenartige Häufung der ἀγωγὴ καταγωνή (welche choralisch Clivis zu nennen wäre) und fürchtet auch nicht einen Gleichklang mit offenbar stereotypen griechischen Solmisationsbeispielen [2]). Fast möchte man angesichts dieser Stellen von schulgerechter Arbeit reden. Die verhältnismässig zahlreich vorkommenden zwei- und dreitonigen Melismen sodann gehen um ein erhebliches über Bildungen hinaus, wie wir sie sonst an den überlieferten griechischen Melodien kennen; und das vorletzte ἀμήν hört sich an wie eine förmliche Vorausnahme der im gregorianischen Choral so häufigen Amen-Jubilationen. Da machen sich also bereits gewisse Züge bemerkbar, welche dann in nächstfolgender Zeit in den reichen Melismen des abendländischen Kirchengesanges, des römischen und mailändischen Chorals zu ausgedehntester Geltung kommen und welche von der Choralforschung als orientalische Einflüsse angesprochen werden. Auch am Seikiloslied und dem appollinischen Päan des Berliner Papyrus ersehen wir: langsam aber sicher dringen sie vor;

---

[1]) Th. Reinach findet an ihr eine „grosse Stilähnlichkeit mit den Hymnen des Mesomedes"; ich konnte eine solche nicht entdecken. Vergl. folgende Seite Anm. 3!

[2]) Vergl. *P. Coelestin Vivell*, Direkte Entwicklung des römischen Kirchengesanges aus der vorchristlichen Musik (Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXIV, Regensburg 1911; S. 44) und *H. Riemann*, Handbuch der Musikgeschichte I 1², S. 212.

sie sind ein Anzeichen dafür, dass Hellas oder vielmehr der ägyptische Boden, dem der apollinische Päan wie unser christlicher Hymnus entsprossten (das Seikiloslied stammt ohnehin aus Kleinasien), bereits „in des Orients Umarmung" verstrickt war [1]). Und noch ein zweitesmal sehen wir, dass der Stil der griechischen Musik bereits irritiert ist. Es könnte ja der Hymnus nicht ein Denkmal fein gepflegter griechischer Geisteskultur und wohl abwägenden Kunstsinnes sein, wenn nicht im Text die quantitierende Versbildung und in der Melodie das antike Verhältnis von Tonhöhe und Sprachaccent gewahrt bliebe. Letzteres geschieht aber nicht mehr in der klassischen Strenge. Bei den Worten πάσχι und ἡμῶν lockert sich bereits das Gefüge; und vollends bei Nennung des ἅγιον πνεῦμα holt die Melodie nach einem rhythmischen Drängen zu einem wahrhaftig von Ekstase eingegebenen Aufschwung aus, um nunmehr in dem erreichten gesteigerten Ausdrucke bis zu dem jubilierend abschliessenden ἀμὴν ἀμήν zu verharren, um in hemmungslosem (keine Pausen mehr!), adlerkühnem Fluge den Lobgesang der Welten und ihr tausendstimmiges Amen einzufangen und in menschliche Töne umzusetzen [2]). Welch eine *Ausdruckskunst*! Sie ist auch, um nur das eine, innerlich verwandte Beispiel zu erwähnen, von dem berühmten „Factus est repente", dem Communiongesang für Pfingsten, nicht überboten worden [3]). Einem solchen individuellen Erguss religiöser Lyrik, einer Ekstase von solcher Erhabenheit konnte nur ein individuell belebter Vortrag gerecht werden; der göttliche Lobpreis, welchen ehedem (1. Kor. 14) der vom Geist Berufene verkündete, und das sonst aus der Gemeinde als Antwort entgegenschallende

---

[1]) Siehe *E. Wellesz*, Studien zur orientalischen Kirchenmusik (Musica Divina IV, Wien 1916/17, S. 103 ff.). In dem zweiten Aufsatz dieser Studien, ferner in einem früheren Aufsatz desselben Verfassers, Der Ursprung des altchristl. Kirchengesanges (in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient, 41. Jhrg., 1915, S. 302 ff.), werden die Darlegungen des Wiener Kunsthistorikers *J. Strzygowski* (seine Werke: Orient oder Rom? Hellas in des Orients Umarmung. Orient oder Byzanz? u.s.w.), d. h. nicht mehr europa-zentrische oder mittelmeerländische, sondern weltgeschichtlich orientierte Kunstbetrachtung auf die älteste Kirchenmusik angewandt. Doch wurde in der choralischen Forschung, besonders hinsichtlich der reichen Melismen die Orienthypothese auch schon geraume Zeit vorher angewandt. Siehe auch *P. Wagner*, Einführung in die gregorian. Melodien.

[2]) Unser Hymnus liefert also für den im Mittelalter nicht mehr recht verstandenen Ausdruck vom „pneumatischen Singen" eine beste Erläuterung; es wurde dann „Pneuma" bekanntlich gleich „Neuma" gedeutet.

[3]) Nicht zu übersehen: In beiden Tonsätzen kehrt die Melodie nach dem ersten Aufschwung sofort wieder auf den Ausgangston als dessen Basis zurück; ebenso bereits in dem Mesomedes-Hymnus an die Muse (2. oder 4. Jhrh.).

Amen entströmen der einen Person des Sängers. Der Hymnus ist also ein *Sologesang*. Die Stelle, mit welcher die Überlieferung der Melodie einsetzt, kehrt am Ende des Gesanges zweimal wieder, und innerhalb des Fragmentes wiederholt sich ein nicht zu verkennendes Kopfmotiv (Zeile 2 und 3). Es bildet also die Gesamtmelodie scharf umrissene grössere Abschnitte mit Unterabteilungen und trägt einem klaren Schlussbedürfnis [1]) in vollendeter Weise Rechnung; überhaupt ist hier die formale Struktur mit besonderem Geschick behandelt. Was bereits die Melodie zu erkennen gibt, findet durch den Text mit seiner Doxologie, welche in verschiedentlicher Form nach jüdischem Vorbild seit der apostolischen Zeit den Gebetsabschluss bildete [2]), seine nochmalige Bestätigung und Ergänzung: Wir haben die letzte Strophe eines grösseren Hymnus vor uns, welcher durchaus solistisch angelegt ist und von einem chorischen Hymnenrefrain [3]) absieht. Für das Auge und den nachprüfenden Kunstverstand ist ja die Lücke in Zeile 3 ganz erheblich. Da jedoch die Melodieglieder auf der unserm Gehör so entgegenkommenden Quinte zur Ruhe gelangen, wird die Lücke nicht als sonderlich störend empfunden, ist soviel wie nicht vorhanden. Mit gutem Grunde darf darum das erhaltene Fragment als ein in sich abgerundetes Stück antiker Musik gelten. Insgesamt ist der Gesang von einer Schönheit, welche alle überlieferten antiken Melodien, selbst das Seikiloslied nicht ausgenommen, weit hinter sich lässt; er ist von einer Ausdruckskraft, die heute noch zum modernen Menschen spricht und ihn zu Begeisterung fortreissen kann.

Hermann Abert lässt in seinem angezogenen Aufsatz die Frage offen,ob „hier ein christlicher Musiker den antiken Stil nachgeahmt hat oder ob gar die Melodie selbst ursprünglich einen heidnischen Text besessen hat, der dann später durch einen christlichen ersetzt wurde" [5]). Wir sehen aber bereits, keine der beiden

---

[1]) Das Seikiloslied dagegen hat Binnenreime.

[2]) Siehe *Buchberger*, Kirchenlexikon (München 1907) I 1172 und *Thalhofer-Eisenhofer*, Handbuch der Liturgik, Freiburg, 2. Aufl.

[3]) Über den Hymnenrefrain siehe *Franz Leitner*, Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum, Freiburg 1906, S. 213 ff.

[4]) Über die Rolle, welche in der griechischen Musik Quarten und Quinten spielen, siehe *H. Riemann*, Handbuch der Musikgesch. I 1 an mehreren Orten; vergl. ferner, wenn es auch nicht so streng zutrifft, wie es da aufgestellt ist, *Max Weber*, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921, S. 39 ff.

[5]) Solches kam in der Tat vor; christliche Kreise verhielten sich dagegen aber auch schroff ablehnend. Siehe *Leitner*, a. a. O. Seite 250; siehe auch Schluss unseres Aufsatzes.

Vermutungen trifft zu; der Hymnus ist eine *originale Schöpfung*; ja er ist Bekenntnismusik im modernen Sinne des Wortes. Die Stilwandlung im allgemeinen und die Bedeutung des ekstatischen Aufschwunges ist den bisherigen Bearbeitern entgangen, sonst hätte nimmermehr diese Frage gestellt werden können. Und gerade diese Stelle bei ἅγιον πνεῦμα ist es, welche nicht nur der ganzen übrigen Melodie wärmstes Leben einhaucht, sondern auch die nachschürfende Forschung in noch weitere Kenntnisse einführt. Doch dürfen wir einen scheinbaren Umweg nicht scheuen.

Das *Verhältnis von Tonkunst und Religion* [1]) hatte in der hellenistischen Zeit eine Wendung genommen, die das innerste Wesen der Musik berührte und die Existenz einer religiösen Tonkunst überhaupt ernstlich bedrohte. Der weltflüchtige Charakter der *neuplatonischen, noch heidnischen Philosophie*, „die Sehnsucht nach Erlösung durch unmittelbare göttliche Offenbarung verstatteten der Kunst als solcher keinen Raum mehr. Man bestritt der Musik ihren sinnlichen Reiz sowohl als die Fähigkeit Leidenschaften zu erregen und entzog ihr damit ihre eigentliche Grundlage als freier Kunst. Was übrig blieb, war nichts als ein blut- und seelenloser Leichnam, der dann auch alsbald in den mathematisierenden Neupythagoräern seine Anatomen fand, während ihn auf der andern Seite die Symboliker und Allegoristen mit neuem Scheinleben zu erfüllen suchten. Alles Vergangene ist nur ein Gleichnis. Dieser Satz wird nun zu einem Axiom dieser Pseudoästhetik. Die Musik hat an und für sich gar keine Bedeutung; sie gewinnt eine solche erst durch das, was sie ahnen lässt, nämlich durch Gott und die göttlichen Dinge.... Die Musik trat damit in den Dienst der religiösen Mystik und Askese, und alle Theoreme der älteren Schule wurden in diesem Sinne aus- und umgedeutet." Innerhalb dieser Grundrichtung kehrt namentlich der Gedanke öfters wieder: Wir müssen Gott im Geiste anbeten, in „reinem Schweigen und reinen Gedanken"; auch wird mit grossem Interesse das Problem von Musik und Ekstase abgewandelt.

So wird dem *Apollonius von Tyana* (in Kappadocien), dem be-

---

[1]) Für diese Darstellung konnte das ungemein wertvolle Buch von *H. Abert*, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905, ergiebig herangezogen werden. Die Charakteristik der alten Autoritäten und ihr weittragender Einfluss auf christliche Kreise wurde skizziert nach *Buchberger*, Kirchenlexikon, welches sprachlich sehr knapp, aber inhaltlich besser und moderner ist als das Kirchenlexikon von Wetzer und Welte.

kannten Zeitgenossen Christi, die Äusserung in den Mund gelegt: Die Gottheit ist ein rein geistiges Wesen; wir dürfen uns ihr also mit nichts nahen, das aus der Sinnenwelt stammt und schon darum den Stempel des Unreinen an sich trägt; wir sollen Gott vielmehr anbeten in wortlosem Gebet, mit dem Geiste, der keiner sinnlichen Werkzeuge bedarf. Da aber Apollonius in dem um das Jahr 200 von Philostratus geschriebenen Tendenzroman als Parallele zu Christus dargestellt und den Christen gegenüber selbst von römischen Behörden in diesem Sinne ausgespielt wurde, so sind diese Anschauungen nicht etwa als die Meinung der Privatperson des Apollonius, sondern als Gemeingut weiter heidnischer Kreise zu betrachten. Ein anderer Zeitgenosse Christi, *Philo von Alexandrien*, der durch seine in ihrer Art imponierende Vermittlerrolle zwischen Judentum und Hellenismus eine mächtige Wirkung auf die Mit- und Nachwelt, vornehmlich aber auf die Christen ausgeübt hat, lässt sich in folgendem Sinne vernehmen: Die Ekstase ist geradezu das einzige Mittel, um des Übersinnlichen teilhaftig zu werden. Wir müssen heraus aus der Sinnlichkeit, heraus aus uns selbst und unserm Bewusstsein, wenn uns das göttliche Licht aufgehen soll. Philo erkennt der Musik im Dienste der Gottesverehrung nur eine sehr untergeordnete Stellung zu. Mit Lobliedern und Hymnen sollen wir den Höchsten feiern, aber „nicht mit solchen, die mit lauter Stimme gesungen werden, sondern mit solchen, die unser unsichtbarer und reiner Geist anstimmt. Bei *Plotin*, dem Begründer der neuplatonischen Schule, zeigt sich die antike Musikästhetik noch einmal auf ihrer vollen Höhe; unter seinen Nachfolgern aber gleitet sie rasch wieder herab. Schon *Porphyrius* (gest. um 303), sein namhaftester Schüler, vertritt den Satz: Wir sollen Gott nicht mit sinnlichen Dingen, sondern mit dem Geiste anbeten; wir dürfen uns Gott nicht mit sinnlich hörbaren Gebeten nahen, sondern mit „reinem Schweigen und reinen Gedanken". Er hat also für die Musik im Dienste der Gottheit keinen Platz mehr übrig. Von einem andern Schüler Plotins namens *Jamblichus* (gest. 330), den seine Nachfolger als den „Göttlichen" gepriesen, oder auch aus seiner Schule stammt der merkwürdige *Liber de mysteriis Aegyptiorum*. Hier erscheint die Musik im Reigen der magischen und theurgischen Künste; Plotins Idealbild vom musikalischen Menschen versinkt im trüben Schlamm des Aberglaubens. Doch muss auch er einen „Enthusiasmus" gelten

lassen, der durchaus das Werk der Götter ist und die Seele zum Besseren erhebt, während die „Ekstase", durch den Einfluss der Dämonen bewirkt, den Seelenzustand nur erniedrigen und verschlechtern kann. Noch einmal, bevor die Schule von Athen geschlossen wird, erhebt sich aus den Reihen der Neuplatoniker ein Geist, dem die theurgischen Künsteleien nicht genügen, der wieder höheren Zielen zustrebt und dabei auch der Musik eine würdige Stellung einräumt, nämlich *Proklus* (gest. 485). Ägypten, das Land der ältesten und müdesten Kultur, zugleich das Land eines ungemein tätigen Christentums, ist seine Heimat. Und angesichts des Hymnus aus Oxyrhynchos ist es nicht zu viel gesagt: Dass Proklus wieder zu einer geläuterten Auffassung von Religion und Tonkunst gelangt, ist gewiss auch mit ein Verdienst der ägyptischen Hymnologie.

Wie trifft es sich so merkwürdig: in den Zeiten der Urkirche und in der zeitlichen Umgebung unseres Hymnus aus Oxyrhynchos finden diese düsteren negierenden Anschauungen über religiöse Musik eine von einflussreichsten Autoritäten vorgetragene, verstärkte Betonung.

Wäre es den hellenistischen Philosophen und Musikästhetikern nachgegangen, so wäre der Musik als selbständiger Kunst auf lange Zeit hinaus das Urteil gesprochen gewesen. Zwischen den beiden Extremen der brutalen Sinnlichkeit des Pantomimus auf der einen und der mystisch-symbolischen Askese der Neuplatoniker auf der andern Seite wurde sie hin und her geworfen und vermochte also auf heidnischem Boden in ihrer ursprünglichen Eigenart nicht mehr recht zu Wort zu kommen. Da war rechtzeitig das *Christentum* in die Welt getreten, befreite die Musik aus unwürdigen Fesseln und zog sie an sein Herz, liess sie teilhaben an seiner Wärme und Weihe. Und während eben noch sogar edelste Geister sie schweigen hiessen, sollte sie nunmehr befähigt werden, auch das Innerste, wofür Worte nicht mehr ausreichten, in Tönen auszudrücken, und sollte überhaupt der neuen Segenskräfte und Entwicklungsmöglichkeiten für sie kaum mehr ein Ende sein [1]). Wie hebt sich bereits der Hymnus aus Oxyrhynchos gerade durch seine tiefe Empfindung von den erhaltenen antiken Gesängen überaus vorteilhaft ab! Wie wirkt darin bereits dieser neue Geist, das ἅγιον

[1]) Zur Ergänzung sei hingewiesen auf die Ausführungen über die spezifischen Bedingungen der occidentalen Musikentwicklung in *M. Weber*, a. a. O. Seite 65 ff.

πνεῦμα; wie ist nun das Gefühlsleben in der Kunst geweckt!

Viel zitiert und kommentiert, ohne jedoch zu befriedigenden Ergebnissen zu gelangen, sind einige *Stellen in den paulinischen Briefen*, welche von charismatischem Psalmensingen, von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern reden. Man war bislang meist bemüht gewesen, ihrem Sinne nur von der liturgischen Seite her nahe zu kommen. Diese Arbeitsweise war aber zu sehr eingeengt. Versuchen wir vielmehr die Musikanschauungen der spätgriechischen Zeit, die paulinischen Worte und den Hymnus aus Oxyrhynchos mit einander in Verbindung zu bringen! Uns möchte nämlich bedünken, diese beleuchten sich gegenseitig und führen zu Resultaten, welche uns auf dem Wege zur Kenntnis des ältesten christlichen Kirchengesanges um ein Erkleckliches vorwärts bringen. Zunächst ergibt sich folgendes Bild:

Die Anschauungen über ein Anbeten im Geiste, ein Lobsingen im Geiste, dieselben Fragen also, mit denen sich die griechische Musikaesthetik beschäftigt, hatten auch in der jungen Christengemeinde zu *Korinth* Eingang gefunden. Der Apostel Paulus, welcher prinzipiell die Auseinandersetzung zwischen Christentum und Heidentum aufgreift, geht auch dieser Frage nicht aus dem Wege; er erledigt sie im Vorübergehen, im Zusammenhang mit den Darlegungen über die Feier des Liebesmahles (Agape) und den erbaulichen Gebrauch der Charismen [1]; durch die thetische Haltung seiner Ausführungen ist, wie auch sonst im Korintherbriefe, alle Polemik erspart. So schreibt er denn (1. Kor. 14, 15 ff) [2]: „Ich will mit dem Geiste beten, aber auch beten mit dem Verstande; ich will mit dem Geiste lobsingen, aber auch lobsingen mit dem Verstande. Wenn du mit dem Geiste dankst, wie wird einer, der die Stelle des Unkundigen einnimmt, das Amen zu deinem Danke sagen? Er weiss ja nicht, was du sagst. Denn du zwar dankst gut, aber der andere wird nicht erbaut". Einfacher als in Korinth war die Sachlage in *Ephesus* und *Kolossae*. Diesen Gemeinden gegenüber fasst sich der Apostel kürzer: „Werdet voll vom Heiligen Geiste, redet zu einander in Psalmen und Hymnen und geistlichen

---

[1]) Die Charismen werden von Paulus als Gaben und Auswirkung des ἅγιον πνεῦμα dargestellt.

[2]) Kurz vorher flicht Paulus einen Vergleich mit dem Aulos und der Kithara, den spezifischen Instrumenten des hellenischen Dionysos- und Apollokultes, und mit der Kriegstrommete ein.

Liedern und singt und betet Psalmen dem Herrn in euren Herzen" (Eph. 5, 18 f; ganz ähnlich Kol. 3, 16).

Die Worte „*Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder*" (*ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς*) haben eine Reihe von Erklärern auf den Plan gerufen, von den Tagen des Origenes und Hieronymus angefangen bis herauf in die neueste Zeit; vielfach steht Meinung gegen Meinung [1]). Aber deckt sich denn noch die jetzige Fragestellung mit der früheren? Hat sich denn nicht im Laufe der Zeit der Gesichtswinkel, unter welchem die paulinischen Worte untersucht wurden, unvermerkt verschoben und war nicht aus einer textlich-inhaltlichen Erklärung eine musikalisch-formale Frage geworden? Bezüglich der *ᾠδαὶ πνευματικαί* ging, zwar undeutlich genug, die allgemeine Auffassung dahin, dass darunter „freie Ergüsse religiöser Begeisterung" zu verstehen seien, „geistgewirkte lyrische Gesänge für die Agapen" im Gegensatze zu den bei den heidnischen Opfermählern und Trinkgelagen üblichen Rundgesängen (*παιανικά, σκόλια, ᾠδαὶ σαρκικαί*). Da scheint nun der Hymnus aus Oxyrhynchos berufen zu sein in diese Frage eine Klärung zu bringen. Er liess uns (wenigstens indirekt im Gange unserer Untersuchungen) die kurz gestreifte Stellungnahme Pauli zu den griechischen musiktheoretischen Anschauungen erkennen; er ist selber ein trefflicher Zeuge für die frühe Verbindung von christlicher Poesie mit antiker Musik; er ist gewiss nicht erst Kunst von heute und erstes Beispiel einer eben geborenen neuen Liedkunst. Die Verbindung geht bereits weiter zurück. So sind wir gewiss berechtigt, die *ᾠδαὶ πνευματικαί*

[1]) Siehe *Leitner*, a. a. O. besonders Seite 78 f. *P. Wagner*, Einführung in die gregorian. Melodien I³ (1911) Seite 6, hält die paulinischen Ausdrücke für synonym.

Auf die Erklärungsversuche im einzelnen können wir nicht näher eingehen; es möge hier das eine genügen, dass *ψαλμός* und *ὕμνος* mehrmals abweichend vom biblischen und primären Sinn genommen wurde. Das bisher und nicht immer in zuverlässiger Form angezogene Material aus Schrift und Kirchenvätern kann meines Erachtens weder eine Unterscheidung der Ausdrücke *ψαλμοί κτλ* noch eine synonyme Bedeutung derselben weder begründen noch widerlegen, es sind stets Gründe dafür und dagegen vorhanden. Aber — und das ist entscheidend — die Zitate bedürfen vielfach einer Nachprüfung, um den wahren Sinn festzustellen. Die oben verwertete Stelle aus *Eusebius*, Kirchengesch. V 28, 5 (zitiert nach *Dölger*, Sol salutis, Gebet und Gesang im christl. Altertum. Münster 1920, Seite 91 Anm. 1) dürfte bezeichnend genug sein. Sie lautet: „*ψαλμοὶ δὲ ὅσοι καὶ ᾠδαὶ ἀδελφῶν ἀπ' ἀρχῆς ὑπὸ πιστῶν γραφεῖσαι τὸν λόγον τοῦ θεοῦ τὸν Χριστὸν ὑμνοῦσιν θεολογοῦντες*"; „Psalmen [also nach theologischem Sprachgebrauch „messianische Psalmen"] und von Anfang an von gläubigen Brüdern geschriebene Lieder, welche den Logos Gottes, Christus, preisen und dabei Gott nennen". Die Übersetzung bei Dölger, dessen Hauptaufmerksamkeit eben anderen Dingen galt, übersieht die entscheidende ausschliessliche Beziehung von *γραφεῖσαι* zu *ᾠδαί* und verwischt dadurch diese Unterscheidung.

als christliche Gesänge in den Formen der griechischen Dicht- und Tonkunst aufzufassen. Diese Deutung findet ihre kräftigste Stütze durch keinen geringeren als durch Eusebius, den Vater der Kirchengeschichte, welcher aufs deutlichste ψαλμοί und die „von Anfang an von gläubigen Brüdern verfassten ᾠδαί" auseinander hält. Dann steht auch nichts weiter mehr im Wege, den Worten ψαλμοί und ὕμνοι ihren primären und eigentlich biblischen Sinn zurückzugeben und sie als Gesänge aus dem Psalterium Davidicum und den biblischen Cantica zu nehmen, welche naturgemäss ihre synagogalen Singweisen oder, wie Sokrates in seiner Kirchengeschichte sagt, die Δαυιτικὴ μελῳδία [1]) beibehalten hatten. Die Agapen, die Liebesmähler, welche infolge ihrer organischen Verbindung mit der Eucharistie ursprünglich gottesdienstlichen Charakter trugen, aber auch nahe an das Familienleben streiften, boten dem neuen Gesang der ᾠδαὶ πνευματικαί reiche Gelegenheit zu ihrer Entfaltung [2]).

Seit den ersten Jahrzehnten des zweiten Jahrhunderts waren die *Agapen* aus dem Zusammenhang mit dem Gemeindegottesdienst losgelöst; sie (und gewisse freie gottesdienstliche Formen?) bestanden aber bis ins 4. Jahrhundert hinein fort. Die Entwicklung der *eucharistischen Opferfeier* wie des *Gebetsgottesdienstes* hingegen war ihre eigenen Wege gegangen. Die kurzen Andeutungen, welche Clemens von Alexandrien über das Gebetsleben zu seiner Zeit gibt — es müssen ja die Christen unversehens wieder blutiger Verfolgung gewärtig sein und umgeben darum die Feier der „Ge-

---

[1]) Zitat nach *Fr. Dölger*, Sol salutis etc., Seite 92. Sokrates beschrieb die Zeit von 305—439; siehe *Hergenröther*, Handbuch der allgem. Kirchengeschichte I[4], Freiburg 1902, Seite 18, und *Buchberger*, Kirchl. Handlexikon. *A. Z. Idelsohn*, Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen (Zeitschrift für Musikwissensch. IV [1921-22] 515 ff.); Hebräisch-orientalischer Liederschatz Bd II, Gesänge der babylonischen Juden, Berlin-Wien 1922. Vergleiche dazu das Referat von *P. Wagner* in Zeitschrift für Musikwissenschaft V [1922] Seite 182 ff.

[2]) In Ephesus und dann in Korinth wirkte Apollo, ein Judenchrist, über den die Apostelgeschichte und paulinischen Briefe mehrmals berichten. Man möchte nun vermuten, dass er, der aus Alexandria stammte und sich durch Schriftkenntnis und Beredsamkeit auszeichnete, an der Gestaltung des gottesdienstlichen Gesanges und näherhin an den ᾠδαὶ πνευματικαί hervorragenden Anteil hatte. Auffallender Weise ist bei *Rohr*, Paulus und die Christengemeinde von Korinth (Bibl. Studien, II4, Freiburg 1899) von ihm kaum die Rede. Siehe auch *Buchberger*, Kirchenlexikon I unter Apollo. Die Charakteristik bei *Hauck*, Realenzyklopaedie für protestantische Theologie, ebenfalls unter Apollo, ist sicher unrichtig; denn am allerwenigsten ein Paulus hätte einen haeretisch verdächtigen Agitator noch als Mitarbeiter geduldet und ihm Grüsse übersandt. Wenn wir Apollo in Zusammenhang stehend mit dem gottesdienstlichen Gesang der Urkirche vermuten, so ist seine kirchliche Charakteristik natürlich auch für uns sehr bedeutsam.

heimnisse" mit Schweigen —, lassen nicht recht unterscheiden, ob Messe oder Offizium gemeint ist. Nachher, in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts verschaffen die traurigen sozialen und politischen Zustände des Landes dem Mönchtum einen ungeheuren Zulauf, welches alsbald durch Pachomius festere Gestalt und bestimmtere Regeln erhält und auf den Kirchengesang einen bedeutenden Einfluss gewinnt. Einerseits von Clemens von Alexandrien (gest. vor 217) ausgehend und andererseits von Pachomius (gest. um 350), Pambo, Athanasius (gest. 373), Cassian usw. rückwärts schauend, gewahren wir an der *ägyptischen* und speziell an der *alexandrinischen Kunst* folgende Züge [1]).

Noch lebt die alte, antiphonlose Form der *Psalmodie* fort und wird in den ägyptischen Klöstern sogar als für sie allein passend in hohen Ehren gehalten. Daneben hatte sich in Alexandrien, das Metropole des geistigen und künstlerischen Lebens, aber auch Emporion üppiger Lebensführung ist, ein reich ausgebildeter *Kunstgesang* entwickelt für die *Troparien* sowohl (bei den Lateinern Antiphonen genannt) wie für die *Canones* (bestimmte Psalmengruppen des Tag- und Nachtoffiziums). Und dieser melismatische Gesang, über den Pambo und Cassian die ersten liturgischen Nachrichten bringen [2]), ist besonders in den bischöflichen Kirchen und in den Reihen des Weltklerus heimisch. Als die von Abt Pambo nach Alexandrien geschickten Jünger die in der Markuskirche gehörten Troparien und Kanonlieder auswendig gelernt hatten, um sie in die klösterliche Einsamkeit zu verpflanzen, belehrte sie Vater Abt, dass solche Weisen nur des Volkes wegen ge-

[1]) Siehe *Leitner*, a. a. O.; hier dürfte ein nachdrücklicher Hinweis auf dies Werk voll staunenswerter Kenntnis der einschlägigen klassischen und patristischen Literatur, das bisher leider zu wenig gewürdigt wurde, wohl am Platze sein. Siehe ferner *Dölger*, Sol salutis etc.; *P. Wagner*, Einführung in die gregorianischen Melodien I², Leipzig 1911; *Suitbert Bäumer*, Geschichte des Breviers, Freiburg 1895; *Hergenröther*, Kirchengesch. I, Freiburg 1902; *Max Glaser*, Zeitbilder aus Alexandrien nach dem Paedagogus des Clemens Alexandrinus (Amberger Gymnasialprogramm, 1905); *Buchberger*, Kirchenlexikon unter Mönchtum und den oben genannten Namen, ferner unter Liturgien (ägypt. Liturgietypus). Eine zusammenfassende und eingehende Spezialarbeit über die ägyptische (Jacobus-) Liturgie ist, wenigstens meinem vergeblichen Suchen nach, anscheinend nicht vorhanden.

[2]) Aber redet nicht bereits Clemens in seinem Paedagogus lib II. cap. 4 (entstanden 195) von melismatischem Gesang, wenn es dort heisst: vom männlichen Ernste der Christen will er jene Melodien fern gehalten wissen, welche durch ihre schnell wechselnden und reichen Tonweisen unklare und verworrene Gefühle und Ausgelassenheiten hervorrufen könnten (nach *Leitner*, a. a. O. Seite 250)? Bekämpft er da etwas, das sich in den Hymnus aus Oxyrhynchos dennoch gegen Schluss eingeschlichen hat? — Für die abendländische Kirche erhalten wir dann die erste Nachricht über melismatischen Gesang um 400 durch Ambrosius und Augustinus.

sungen werden und daher für die Mönche nicht taugen. Um also dem *Volke* eine rege Anteilnahme zu ermöglichen, pflegt man die *responsoriale Singweise* und liebt *Hymnenrefrain* sowie Psalmodie. Und wenn dieses mit einem abschliessenden Amen eintällt, so vergleicht Hieronymus dessen kräftigen Gesang mit dem himmlischen Donner. Dem *Vorsänger*, Psalmist [1]) genannt, steht die Aufgabe zu, in den bestimmten Gebetszeiten den Gesang zu leiten. *Solistischer Vortrag* fehlt hier so wenig wie anderswo. Das *Chroma* mit seinem buntschillernden Charakter, welches in der klassischen Zeit auf die Kitharamusik beschränkt war und später in der Theatermusik unbedingte Herrschaft gewonnen hatte, missfällt einem Manne wie Clemens. Dagegen empfiehlt er dem christlichen Sänger die diatonisch gehaltene dorische und phrygische *Tonleiter*; zumal letztere wird für religiöse Gesänge, zur Erregung und Entladung der Affekte für geeignet erachtet [2]). Von den *Instru-*

---

[1]) Auf dem der vorgregorianischen Zeit angehörigen Zweiten Konzil von Arles (Ende des 5. oder Anfang des 6. Jhrh.) wird folgender aus noch früherer Zeit stammender Kanon zitiert: „Psalmista, id est cantor, potest absque scientia episcopi, sola iussione presbyteri, officium suscipere cantandi, dicente sibi presbytero: Vide, ut quod ore cantas, corde credas; et quod corde credis, operibus comprobes!" (*Denzinger-Bannwart*, Enchiridion symbolorum etc. Friburgi 1913, pag. 69. Freundliche Mitteilung von Herrn Kanonikus Scheuerer.) Also: Psalmist ist Cantor; die Anstellung geschieht durch den Kirchenvorstand, nicht durch den Bischof; damit ist auch ausgedrückt, der Dienst des Psalmista bedingt nicht den klerikalen Stand; endlich die Amtsübertragung erfolgt in gewisser Form. Der Name Psalmist ist bemerkenswert, da ja die Grundlage für die choralen Gesangsformen in Officium und Messe durch die Psalmodie gegeben ist und diese sich als organisch durchgeführte melismatische Ausschmückung und Ausweitung der Psalmodie erweisen; (dies ist einer der Leitgedanken in *P. Wagner*, Einführung in die gregor. Melodien, III. Band, Gregor. Formenlehre, Leipzig 1921). Über die Antithese ore canere-corde credere siehe *H. Abert*, Die Musikanschauung des Mittelalters, Halle 1905. Nicht ausgeschlossen ist dabei die Vermutung Scheuerers, dass der Psalmist bei der Amtseinführung ein Credo gesungen hat, die Texte der alten Symbola siehe bei Denzinger-Bannwart, l.c. Da die süd-gallische Kirche viele Beziehungen zum Orient hatte, ist der Kanon auch in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse. Dieselbe Formel kommt auch bereits auf dem vierten Konzil von Karthago (im Jahre 390) in Anwendung: siehe *Gerbert*, De cantu, I 329.

[2]) Der erste Hymnus von *Synesius* beginnt also:

„Wohlauf, klangvolle Zither!
Nach Teyer Melodien,
Nach lesbischen Gesängen
In feierlichen Tönen
Ein *dorisch* Lied zu singen,
Ein Lied, doch nicht von Mädchen,
Die aphroditisch lächeln,
Auch nicht von holden Knaben
In süsser Lebensblüte.
Ein himmlisch reines Feuer
Von gottgeweihter Inbrunst
Treibt mich, dass ich die Zither
Zu heil'gen Liedern schlage
Und jeder süssen Sünde
Der Erdenlust entweiche.
Was ist denn Macht und Schönheit?
u. s. w., u. s. w.

Übersetzung zitiert nach *J. Kayser*, l.c. 48; über die gerade für die Auseinandersetzung zwischen Christentum und Heidentum äusserst charakteristische Gestalt des Synesius siehe vor allem den ausführlichen Artikel über ihn in *Wetzer* und *Welte*, Kirchenlexikon.

menten, Psalterium, Pauken, Trompeten, Flöten, lässt der Alexandriner kein anderes mehr gelten als das eine, nämlich „das fruchtbringende Wort, womit wir Gott verehren". Höchstens bei ausserliturgischen, privaten Andachten will er die Lyra und Kithara zulassen, die alten Instrumente des verfeinerten Apollokultes, niemals aber diejenigen Instrumente, welche wegen ihrer Verwendung bei lasciven Festen und obscönen Darstellungen mit einem Makel behaftet sind. Während der schlichte, anspruchslose Klang der Kithara mehr einer beschaulichen und abgeklärten Gemütsverfassung entspricht, dienen die Koloraturen der Aulosmusik zur Erregung der mit wilden Ausbrüchen der Leidenschaft verbundenen (heidnisch-)religiösen Ekstase.

Es erstrebte die Katechetenschule in Alexandrien auf dem Gebiete der Kunst eine *Vermählung von Antike und Christentum*. Bei aller Vornehmheit der Auffassung, welche mehrere kultische Eigenheiten der Heiden, mit christlichem Geist erfüllt, in der Liturgie verwendete, so den Ruf des *κύριε ἐλέησον*, das Sursum corda und den Aufblick zum Himmel, sogar eine allegorische Verwertung des Sonnenkultes und die Gebetsostung (Ostrichtung beim Gebet) [1]), war in vielen Punkten eine nähere *Auseinandersetzung* nicht zu umgehen. Die Mönche nehmen die Lösung in ihrer Weise vor; ihre von Athanasius durchgeführte Reform zu gunsten der alten Psalmodie ist von dem Bestreben geleitet, den kirchlichen Gesang vor einem zu grossen Einflusse der profanen Musik zu bewahren. In ihren weltabgeschiedenen Klostersiedelungen, für die Kreise religiös gefestigter Brüder ist solches möglich. In einer andern Lage befinden sich aber bischöfliche Kirchen und Weltklerus. Sie sind täglich Zeugen, wie Christentum und Heidentum, Neues und Altes, dann auch Orthodoxie und Haeresie um den Besitz der Herzen ringen. Ihnen ist der Gesang nicht nur ein vortreffliches Mittel, auf die innere Festesfreude begeisternd einzuwirken. Hier klingt in demselben noch ein Nebenzweck mit, nämlich den zahlreich übergetretenen Heiden, welche an rauschende Götterfeste, an Spiel und Sang gewöhnt waren, für die Götterhymnen [2]) einen Ersatz zu bieten; und schliesslich wird ja Psalmenge-

[1]) Siehe *Fr. Dölger*, a. a. O. § 5. Kyrie eleison. Sonnenkult und Christentum in Alexandrien und Konstantinopel, u. öfter.

[2]) Über die bei den Heiden von alters her üblichen gottesdienstlichen Gesänge siehe *Phothius*, Biblioth. Cod. 239 (Migne, Patres graeci CIII 1200—1208); Citat nach *Leitner*, a. a. O. Seite 104.

sang, der von den Kirchen auf die Strassen der Stadt und in die Dörfer hinausdringt, auch von den noch zuwartenden Heiden vernommen. Solche werbende Kräfte lässt man sich nicht entgehen.

So verschliesst man darum profanen Musikelementen nicht den Eintritt in die Kirche und sucht umgekehrt, kirchlichen Gesang hinauszutragen in die Welt und in das Familienleben zu verpflanzen. Indes prallen die Sphären oft genug aufeinander. Da hat nun ein Clemens, der *παιδαγωγός*, einmal zu warnen, Instrumentalmusik und Gesang, wie sie bei den heidnischen Trinkgelagen üblich sind, auf die Agapen zu übertragen; ein andermal muss er seine Schäflein tadeln wie z. B. in folgenden Worten: „Nachdem sie [die Christen] dem Worte Gottes ehrfurchtsvoll gelauscht, lassen sie es dort, wo sie es gehört haben; draussen aber treiben sie sich mit den Gottlosen herum und beschmutzen sich mit dem ganzen Unrat von sinnenkitzelnder Musik, Liebesliedern, Flötenspiel, Händeklatschen [Tanz unter rhythmischem Händeklatschen?] und wüsten Zechgelagen. Solcherlei besingen sie, die soeben noch den Hymnus der Unsterblichkeit sangen, als wüste Menschen in wüster Weise den verruchten Kehrreim: „Lasst uns essen und trinken, denn morgen werden wir sterben!" *Φάγωμεν καὶ πίωμεν, — αὔριον γὰρ ἀποθνῄσκομεν.*" Wer müsste da nicht des Seikilosliedes gedenken: *Ὅσον ζῇς, φαίνου κτλ*? So war nun einmal das Volk, zumal das in der Weltstadt Alexandria; es hing an seiner *profanen Musik* [1]).

Denn die schon von Ovid gerühmte alexandrinische Musik war bei der Mischbevölkerung dieser Stadt, welche den allgemeinen Lustbarkeiten, dem Theater und der Rennbahn leidenschaftlich ergeben war, besonders beliebt. Dion von Prusa, der zur Zeit Trajans lebte, malt in seiner Rede an die Alexandriner, einer der ergiebigsten Quellen für das eigentümliche Wesen der Stadt, ihren zügellosen Hang fürs Theater; aber es erscheint nicht als Stätte der darstellenden Dichtung, sondern der Musik. Sänger und Kitharaspieler sind die Helden der Bühne, und die Alexandriner kennen nichts Höheres als musikalische Aufführungen. Musik ent-

[1]) Eine beglaubigte antike Volksweise haben wir leider nicht. Über auffallende Parallelen zwischen alter Beschreibung und jetziger Übung in mehreren Dingen siehe *Friedr. Kayser*, Ägypten einst und jetzt, 3. Aufl. von M. Roloff, Freiburg 1908. Und wenn auch die Dinge sich nicht ganz decken, so sei doch, um den Gegensatz von liturgischen kunstmässigen und einfachen volksmässigen Weisen anschaulich zu erfassen, verwiesen auf *A. Z. Idelsohn*, Hebräisch-orientalischer Liederschatz, Band I, Leipzig 1914.

zückt die Massen bis zur Raserei; Musik scheint ein Allheilmittel gegen alle Übel zu sein. Leute, die nicht lesen noch schreiben können, bemerken doch jeden falschen Ton in Gesang und Spiel, und noch Tage lang schwirrt es in allen Gassen von Tönen, „wie man nach einem grossen Brand noch lange Holzstücke glühen sehen kann." Von der Weltstadt reicht die Lust an Spiel und Schauspiel, vom Tragöden bis zum Tänzer und Spassmacher auch hinaus in die Dörfer. In der griechischen Kulturwelt überhaupt sind alexandrinische Melodien weit verbreitet, und römische Frauen singen sie schon dreissig Jahre nach der Eroberung Ägyptens ebenso gerne wie Theaterarien. Den eingebornen Ägyptern liegen zwar Bühne und Theater so ferne, dass man sie wie das Gymnasium geradezu als die Scheide der Völker und der Geister betrachten darf. Aber musikliebend und-erfahren und seit alters darob berühmt sind auch sie.

Ähnlich wie ein Beschauer, auf hohe Warte gestellt, die volkreiche Stadt überschaut und sie nach Bezirken einteilt, so horchen wir mit historisch geschärftem Ohr hinein in das Gewirr der tausend und abertausend Stimmen und Klänge, die aus Alexandrien und dem Hinterland uns entgegentönen; und wir entdecken auch hiefür eine Unterscheidung: hier gilt heidnische, dort christliche Musik; diese wieder wird gepflegt in weltlichem und kirchlichem Geist; letztere hat neuerdings zwei Richtungen, eine fortschrittliche, die sich auf die bischöflichen Kirchen und den Säkularklerus stützt, und eine konservative, die sich immer mehr in die der Stadt abholden Klöster und Mönchsstätten zurückzieht. Mitte des nächsten Jahrhunderts erhält dann Alexandriens Musikleben noch eine eigenartige Note mehr: Kaiser Julian Apostata (361—363) lassen das Beispiel und die Erfolge der Christen nicht ruhen; sein Ziel ist die Heranbildung von heidnischen Knabenchören, die Pflege des Hymnengesangs auch durch die heidnischen Opferpriester und die Heranziehung auch der heidnischen breiten Volksmassen zu einem gottesdienstlichen Gesang [1]).

Aus dieser musikalischen Umwelt vernehmen wir nun auch den *Hymnus aus Oxyrhynchos*. Er ist als einziger — hoffentlich nur vorläufig einziger — Zeuge der älteren alexandrinischen Kirchenmu-

---

[1]) Siehe *Leitner*, a. a. O. Seite 106. Derselbe Julian spricht in einem Lobgedicht von dem Ton der Wasserorgel als einem „starken Hauch", der aus „häut'nen Höhlen" kommt. Die Wasserorgel ist angeblich um 170 v. Chr. in Alexandrien erfunden worden.

sik erhalten, welcher sich über die Periode der Bilderstürme hindurchgerettet hat, wo viele altgriechische Lieder aus den liturgischen Büchern entfernt und durch die neue Liedgattung der Kanones ersetzt wurden. *Seine liturgische Verwendung* näher und einwandfrei zu bestimmen, dürfte jedoch schwer fallen. Weil freie Dichtung, passt er nicht recht in die Darstellung, welche z. B. Justin (er ist zwar Lateiner, aber gerade in seinem südgallischen Wirkungskreis gibt es der orientalischen Einflüsse sehr viele) von der Feier der Eucharistie gibt. Weil Sologesang voll subjectiver Ausdruckskunst, will er sich nicht restlos in den Rahmen fügen, welchen Basilius vom syrischen und ägyptischen Gebetsgottesdienst zeichnet. Am ehesten möchte man seinen Platz in den Agapen oder ähnlichen freieren gottesdienstlichen Formen vermuten; vielleicht liegt bereits in den Worten des Hymnus vom „alleinigen Geber alles Guten" ein Hinweis darauf. Wäre der Abschluss des Hymnus chorisch, so würde für seine Verwendung gelten, was Eusebius im Anschluss an Philo von den Therapeuten bei Alexandrien schreibt und was „deutlich die bis heute bei uns beobachteten Vorschriften der Kirche enthalte"; dieser erwähnt nämlich „die Nachtfeiern der grossen Feste, die dabei üblichen Gebräuche und die Hymnen, die bei uns gewöhnlich zum Vortrag kommen, und wie einer feierlich im Rhythmus vorsingt, die übrigen in Ruhe zuhören und dann die Schlussworte der Hymnen zusammen singen." Die ganze Nacht bringen die Christen mit Hymnengesang zu, wie Lucian von Samosata, der Spötter, die Christenverhöhnt [1]; da kam ausser der Palinodie gewiss auch ein Sologesang wie der aus Oxyrhynchos zu seinem Recht. Endlich mag er als freie künstlerische Leistung aus der Katechetenschule bezw. für sie ohne gerade liturgische Bestimmung erklungen haben. Hier wie dort konnte sich sein subjektiver Charakter, der in der strengeren Liturgie keinen geordneten Platz findet, und ebenso die ihm wohl auch zugedachte werbende Tendenz voll entfalten. Hier in der freieren Verwendung war zum Vortrag dann auch eine Beimischung von Lyra oder Kithara sehr gut möglich; weniger jedoch in den Agapen und andächtig begangenen Nachtfeiern, denn die erwähnte Warnung eines Clemens wird bei den Psalmisten, den bestellten Vorsängern, ihre Wirkung nicht verfehlt haben. Bei solcher Einstellung dürfte dann unser Gesang mit einem gewissen Rechte die

[1]) Siehe *Dölger*, a. a. O. Seite 94f; *Kayser*, a. a. O. Seite 35.

Bezeichnung ᾠδὴ πνευματικὴ tragen und als interessante Parallele zum anmutigen Seikiloslied erscheinen, welches ja als σκόλιον oder ᾠδὴ σαρκική angesprochen wird [1]).

Nicht mit Unrecht hat man in mehreren Stellen des Neuen Testaments, ferner in dem Gebet auf dem Papyrus N° 10263 des Museums zu Gizeh (4. oder 5. Jhrh.) u. a. m. *älteste christliche Hymnen* zu erkennen geglaubt [2]). Darnach hätte die *dichterische Form* der ersten christlichen Poesie darin bestanden, dass die Verse im Gleichklang entweder anfingen oder endeten. Bei Clemens von Alexandrien, bei dem sich von Gleichklang keine Spur mehr findet(?), ist sie bereits in ein anderes Stadium eingetreten. Für die ägyptischen Hymnendichter wie Clemens, Origenes, wird das anapästische Metrum mit seinem energischen, vorwärts drängenden Ethos massgebend, das wir denn auch an unserm Gesang aus Oxyrhynchos wiederfinden. Demnach hat sich anscheinend in Ägypten, wo speziell durch die Katechetenschule in Alexandrien geistiges Leben und literarische Tätigkeit der christlichen Kirche besser organisiert waren als sogar in Rom, ein bestimmter formaler Typus herausgebildet. Es kommt die Zeit der grossen Häresien. Die neue Zeitlage hat den Hymnen eine neue Tendenz, neue Mittel und einen neuen Resonanzboden verschafft: sie werden zu Waffen, mit denen die kirchliche Lehre gegen die Angriffe der Häretiker verteidigt wird; sie bedienen sich der accentuierenden Versbildung, des rhythmischen Prinzips; damit steigt die Hymnendichtung vom hohen Kothurn des antiken Metrums herab und begibt sich in die breite, jedoch nicht platte Ebene gehoben-volksmässiger Poesie. Soweit bekannt, setzt die accentuierende Versbildung und

---

[1]) Vergl. auch hier die Warnung des Clemens Alexandrinus.

[2]) Siehe *Leitner*, a. a. O. besonders S. 80ff. *Dölger*, a. a. O. § 6. Das an Christus gerichtete Carmen usw. *Probst*, Lehre und Gebet in den drei ersten christl. Jahrhunderten, Tübingen 1871. *Joh. Kayser*, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen, Paderborn 1881. Leitner rechnet das erste, durch Gleichklang charakterisierte Stadium zur kunstmässigen, Probst dagegen zur volksmässigen Poesie. Nicht aber ist den ältesten Hymnen jener Text beizuzählen, der bereits wie Musik klingt, nämlich das Hohelied der Liebe (1. Kor. 13); siehe *A. Harnack*, Das Hohelied u. s.w. und seine religionsgeschichtliche Bedeutung (Sitzungsberichte der K. Pr. Akademie der Wissensch., Berlin 1911, besonders S. 153). Wir können es nicht unterlassen, hier auf zwei bereits in den sog. Apostol. Constitutionen, VII. Buch, mitgeteilte und heute noch gebrauchte Hymnen zu verweisen, auf den Morgenhymnus *Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ* (unser Gloria in excelsis Deo, auch von Athanasius als Morgengesang vorgeschrieben) und auf den Abendhymnus *Φῶς ἱλαρόν* (nur in der griech. Kirche heimisch). Über die Texte, z. T. Übersetzung, Urheberfrage siehe *Leitner*, *Probst* und *Kayser*. Über die Apostol. Constitutionen (seit Ende des 4. Jhrh. in Syrien und Ägypten verbreitet) siehe *Buchberger*, Kirchenlexikon I 291.

damit die *neue Epoche der rhythmischen Hymnodik* bei Ephrem dem Syrer (gest. 373) ein, wird durch Gregor von Nazianz (gest. 389 oder 390) auf die griechische kirchliche Poesie übertragen, durch Hilarius (gest. 366), der ja in seiner Nachbarschaft die arianischen Westgoten sitzen hatte, und Ambrosius von Mailand (gest. 397), der sich ebenfalls von Arianern umlagert sah, in die lateinische Kirche verpflanzt [1]).

Wir haben aus der *ersten Periode* der Hymnodik vorläufig nur die eine Melodie aus Oxyrhynchos. Aber sie besagt uns zur Genüge, welcher *musikalische Geist* diese beherrschte. Auf ägyptischem Boden aber machen sich für die Melodiebildung bereits orientalische Einflüsse geltend. Die alexandrinischen profanen Lieder, welche in der frühen Kaiserzeit nach Rom dringen, leisten dort wichtige Vorbereitungsdienste für eine Aufnahme der reichen Melismen in den lateinischen Kirchengesang und seine Ausbildung zum gregorianischen Choral. Die *späteren Hymnen* [2]) sind Chorgesänge. Auch in der Zeit, als die ausgedehnten Melismen im abendländischen Kirchengesang herrschen, begnügen sie sich mit einer melodischen Auszierung, welche über die zwei- und dreitonigen Melismen unseres frühchristlichen Oxyrhynchos-Hymnus im wesentlichen nicht hinausgehen. Und trotzdem besteht zwischen ihm und den späteren Hymnen eine *breite Kluft.* Denn bei diesen ist ja der formale Aufbau strenger symmetrisch, und jene Melismen, welche überhaupt zum Vergleich herangezogen werden können, sind nicht mehr in einer gebrochenen, rückgreifenden Linie (wie bei ῥοϑίων πᾶσαι [Zeile 3] oder ἀμὴν [Zeile 4]), sondern geradezu durchwegs in stufenmässiger Fortschreitung (wie bereits beim vorletzten ἀμὴν [Zeile 5]), wie Perlen an einer Schnur aneinander gereiht. Darin spricht sich aber ein anderes formalstilistisches Empfinden aus und ist auch auf die Frage: wieweit die christliche Hymnenkunst sich aus der antiken Musik herleitet, die Antwort bereits zur Hälfte gegeben.

Gevaert hat dieser Frage in dem umfangreichen und viel genannten Werke „Mélopée antique etc" eingehende Untersuchun-

[1]) Zur Darstellung, welche *P. Wagner*, Ursprung und Entwicklung der liturg. Gesangsformen, 3. Aufl. Leipzig 1911, über den Umschwung von der metrischen zur rhythmischen Hymnenpoesie gibt, möge besonders auch herangezogen werden *Clemens Blume*, Rhythmische Hymnen in metrischer Schmiede (Stimmen aus Maria-Laach, Band 78 [1900]).

[2]) Über die musikalische Gestaltung derselben siehe das glänzende Werk von *P. Wagner*, Gregorianische Formenlehre, Leipzig 1921.

gen gewidmet und glaubte eine enge Verwandtschaft zwischen beiden feststellen zu dürfen. Doch lassen wir uns nicht täuschen! Schon sein Ausgangspunkt, die antiken Haupttonarten seien Dorisch, Iastisch (Hypophrygisch) und Äolisch, ist nach den Darlegungen eines Riemann und Dechevrens [1]) nicht länger mehr zu halten. Ebenso hat der Gang seiner Untersuchungen, nach Analogie der syllabischen antiken Hymnen an die Muse und an Helios aus den melismatisch ausgeschmückten Hymnen des Ambrosius usw. einen natürlich ebenfalls syllabischen „chant primitif" herausschälen zu wollen, durch die antiken Beispiele einer reicheren Melodiebildung erheblich an Wert verloren.

Wohl ist für die Antiphonie eine auffallende Übernahme antiken Gutes nachzuweisen, die sich in mehreren Fällen auf nur kleine Tongruppen beschränkt, in der Antiphon „Hosanna filio David" (zur Palmweihe am Psalmsonntag) das Seikiloslied, ferner in der Antiphon Secus decursus (Antiphonale monasticum von Lucca, reproduciert in Paléographie musicale IX 513) die von Westphal mitgeteilte, ihrer Herkunft nach nicht näher zu ermittelnde antike Melodie wiedergibt. Dazu treten noch einige Parallelen unter den Messgesängen, vor allem die Bildung des Alleluia-Jubilus für den Pfingstsonntag aus Bruchstücken des Helioshymnus von Mesomedes, ferner die bei der textlichen Uebernahme der Kyrie-Anrufung aus dem ägyptischen Sonnenkult doppelt interessante Melodiebildung des sog. Kyrie rex genitor aus einem zusammenhängenden Stück des Nemesishymnus von Mesomedes. Angesichts dieser weitgehenden notengetreuen Parallelen gewinnen auch die kleinen, auf den ersten Anschein bloss zufälligen Uebereinstimmungen wesentlich an Bedeutung. Auf der einen Seite tritt also der Name Mesomedes, auf der anderen aber treten die Tage Palmsonntag, Christi Himmelfahrt und Pfingstsonntag bedeutungsvoll hervor. Für die Hymnodik dagegen ist bisher nur eine Übereinstimmung von ein paar dürftigen, kleinen Phrasen bekannt [2]).

---

[1]) *Riemann*, Handbuch der Musikgesch. I 1^2, S. 168 ff. und *Dechevrens*, Etudes de science musicale I, 426 ff. (zitiert nach P. Wagner, Einführung u.s.w. I^3, 208). Was dann gegen Gevaert's Aufstellungen über die Antiphonie einzuwenden ist, steht auf einem andern Blatte geschrieben. Siehe hierüber z. B. *P. Wagner*, Einführung u.s.w. I^3 64 und 152.

[2]) Näheres hierüber in der knapp gefassten, inhaltlich aber sehr reichen Arbeit von *P. Coelestin Vivell*, Direkte Entwicklung des römischen Kirchengesangs aus der vorchristlichen Musik (Kirchenmusikal. Jahrbuch XXIV, Regensburg 1911). Ferner *Ge-*

Und nun kommt uns aus Oxyrhynchos neues Vergleichsmaterial zu, das allerdings nicht mehr der weltlichen, sondern bereits der kirchlichen Sphäre angehört. Eine Gegenüberstellung mit den gregorianischen Gesängen führt zum gleichen Resultat: die übergreifenden Clivis-Folgen bei ῥοϑίων πᾶσαι und namentlich die charakteristische Klausel mit Terz- und Sekundbetonung findet in einigen Melodien antiphonalen Charakters und Allelujaweisen ihre gerade ob der nicht grossen Häufigkeit umso wertvolleren Parallelen [1]). In den Hymnen jedoch suchen wir darnach vergeblich;

---

vaert, Mélopée, pag. 129 sqq. Die schwachen Parallelen zwischen den Mesomedes-Hymnen und den in dorischer Tonart stehenden Ambrosianischen Hymnen, auf welche Gevaert l.c. 69 verweist, scheinen mir doch nicht beweiskräftig genug zu sein. Für die Parallele Seikiloslied-Hosanna filio David sind auch die örtlichen Zusammenhänge bemerkenswert: das Seikiloslied wurde in Kleinasien aufgefunden; die Palmprozession wird zuerst(?) in der Peregrinatio Silviae (richtiger Aetheriae; ca. 386 oder 1. Hälfte des 6. Jhrh.? [siehe *Buchberger*, Kirchenlexikon, unter Silvia Aquitana]) bei Schilderung der Kartage in Jerusalem erwähnt.

Sehr wertvoll ist endlich der Aufsatz von *P. Dominihus Johner*, Altgriechische Motive im Choral (Musica sacra, Regensburg 45. Jahrgang 1912). Der Nemesishymnus von Mesomedes, entstanden um 140 n. Chr., wurde noch zu Anfang des 5. Jahrhunderts gesungen, wie der Brief des Bischofs Synesius von Ptolemais an seinen Bruder beweist; dieser zitiert nämlich drei Verse des genannten Hymnus und fügt ausdrücklich bei: „Es handelt sich hier um die Nemesis, auf die wir zur Lyra singen" (Migne, P. Graeci 66, 1464).

Das bei den Mesomedes-Hymnen angewandte Verfahren ist übrigens ein wichtiger Beleg für eine Umdeutung von Teilschlüssen zu Ganzschlüssen und bietet eine interessante Parallele zur gregorianischen Redaktion, welche ja auch in Kürzung usw. der vorgregorianischen Melodien bestand.

[1]) *a.* Beispiele für übergreifende verzögert fortschreitende *Clivis-Folgen.*

Liber Antiphonarius;

1. In Ascensione Domini, 1. Antiph. ad Laudes, VII. toni. Identisch damit der Anfang des Introitus aus dem Liber gradualis zum gleichen Texte. Siehe auch unten Beispiel 6.

2. Feria secunda post Octav. Paschae, Ant. ad Magnif., II. toni. Diese Alleluja-Melodie kehrt in der österlichen Zeit öfters wieder. Siehe auch Sabbato in Albis, Ant. ad Magnif. I. toni.

3. Sabbato in Albis, Hymnus ad Vesperas, alter tonus (d. h. zweite Singweise [Entstehungszeit? Beweiskraft?]) IV. toni. Dieser Hymnus wird während der österl. Zeit gesungen.

b. Beispiele für die *Klausel*; sie tritt teils in selbständiger Gestalt, teils im Rahmen eines gröszeren Melisma auf.

Liber Antiph. 4. Sabbato infra hebdom. I. post Oct. Paschae, Ant. ad Magnif., VIII. Toni. (Über den Torculus als melodische Auszierung des Punctum siehe die beiden korrespondierenden Melodieglieder der Magnif.-Ant. von Feria III. infra hebdom. III. post Pascha!)

5. Sabbato ante Dominicam II. Augusti, VIII. toni.

Liber gradualis. 6. Feria II. post Dominicam II. Quadragesimae, Offertorium, I. toni.

7. Dominica Pentecostes, Communio „Factus est repente", VII. toni. (Siehe oben Seite 113!)

8. Dominica in Albis, Alleluia, VII. toni.

9. In vigilia unius Apostoli, Introitus, III. toni. Im gregorian. Antiphonarium Missae als Nativitas S. Joannis angeführt; siehe Cod. Sangall. 339, phototypisch veröffentlicht in Paléographie Musicale, vol. I. Die Tonfolge der Klausel kommt in melismatischer Auszierung mehrmals vor.

und dabei ist der altchristliche Gesang aus Oxyrhynchos eben auch ein Hymnus. Die Sache erfährt noch eine weitere Steigerung: Jener Tonsatz, welcher mit dem ekstatischen Sextaufschwung im Oxyrhynchos-Hymnus auch innere Verwandtschaft, gleichen Ausdruckswert, gleiche Symbolbedeutung gemein hat, nämlich die bereits erwähnte Communio „Factus est repente" des Pfingstsonntags, ist eben wieder eine Antiphon. In antiphonalen Melodien also, welchen die aus der Synagoge hervorgegangene Psalmodie zu grunde liegt, leben einige hellenische Elemente fort. Über die Kluft, welche sich formal-textlich zwischen der älteren metrischen und der folgenden rhythmischen Periode auftut, führen bislang ausser einer bescheidenen Melismatik im allgemeinen nur ein paar schwache speziell melodische Verbindungswege; jene

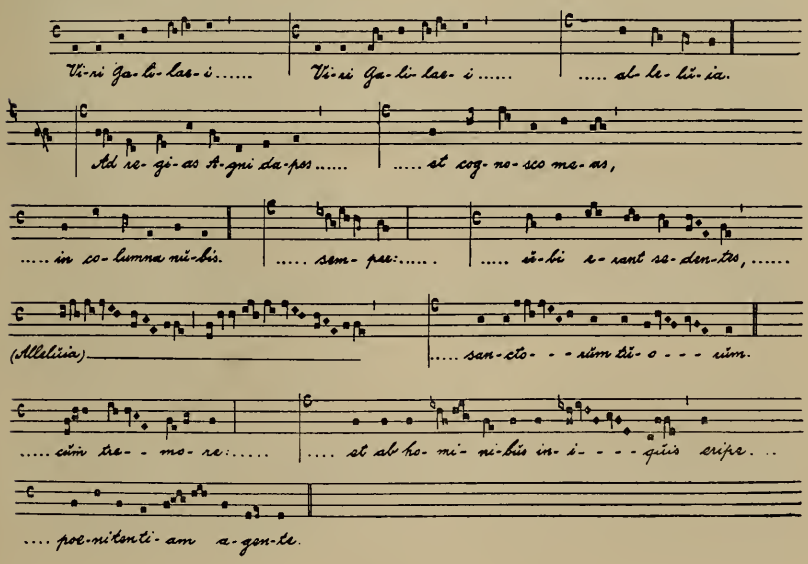
10. Feria II. post Cineres, Communio, V. toni.

11. Feria III. Majoris hebdom, Offert., I. toni: (In der zweiten Periode der Melodie ist dreimal die Klausel als Abschlusz auf der Rezitante f und ein Motiv derselben zur Rückkehr in die dem I. tonus zugehörige Tonika d verwendet.)

12. Im Gegensatz zu den vorigen Beispielen mit Quartbetonung schliesst das folgende die Klausel an die Quinte, d.i. die Dominante (Rezitante) des V. tonus an. Domin. III. post Pentecosten (Cod. Sangall. 339: Dom. XXII post Pentec.), Communio, V. toni.

Im Anschluss an Beispiel 7 sei auf das tonartliche Verhalten hinsichtlich eines ganztonstufigen unteren Leittones im Oxyrhynchos-Hymnus und in verschiedenen Kirchentonarten wenigstens kurz aufmerksam gemacht.

Notenbelege zu No. 1—12:



Hymnodik, die seit Ambrosius in der Kirche Alleingeltung hat, ist darum auch musikalisch als eine Neuschöpfung anzusehen.

So steht denn der Hymnus aus Oxyrhynchos da als Denkmal des bereits irritierten antiken Gesangsstils sowohl wie der zur Neige sich rüstenden ersten Epoche der christlichen Hymnodik, er steht da kurz vor der Wende zweier Zeiten.

Wohl wurde er in Oxyrhynchos aufgefunden. Und es entbehrt nicht eines grossen Reizes, ein solch individuell geprägtes, geistsprühendes Tonstück mit einer Stätte voll des blühenden geistigen und kirchlichen Lebens verbunden zu wissen. Ist er aber auch dort entstanden? Ob die Gauhauptstadt, welche in Kopreus und seiner siebenköpfigen Symphonia eine ansehnliche musikalische Körperschaft besass, unter ihrer damals noch kleinen Christengemeinde einen solch hervorragenden Hymnensänger in ihren Mauern beherbergen durfte, das steht doch sehr dahin. Zunächst werden wir den *Autor* in Alexandria suchen. Der dortigen hochberühmten Katechetenschule ist er stammverwandt. Er ist einer von den Männern, welche den Ruf des alexandrinischen Lehrers Clemens, die griechischen Künste alle dem Christentume dienstbar zu machen, wohl verstanden haben; er ist einer aus der Schar, welche die Feuerseele des Origenes ergriffen und zu flammender Begeisterung entzündet hat. Er trägt das Charisma an der Stirn und im brennenden Herzen das kommende Schönheitsreich; er verkündet mit beredter Zunge, was seherhaft sein Ohr vernimmt, den Preis des Weltalls auf den unnennbar Grossen, der die Sterne in den endlosen Raum gesät und aus der Erde tiefrauschend die Bronnen hervorbrechen liess; und er spricht in ihrer aller Namen ein tausendstimmiges Amen, Amen. An dem Mund des Sängers, des Gottes voll, sind die Herzen der Gläubigen gehangen. Einen Sang hat er geschaffen über alle Zeiten und Völker hinweg; fordernd tritt er vor die Millionen der christlichen Nachwelt und reisst machtvoll die Jahrhunderte mit sich fort.

Otto Ursprung, München.

ZU DEN GESCHICHTLICHEN VORAUSSETZUNGEN DER BEETHOVEN'SCHEN PASTORALSINFONIE

„Wenn man von einem vortrefflichen
„Kunstwerk sprechen will, so ist es fast
„nöthig, von der ganzen Kunst zu reden;
„denn es enthält sie ganz....”

(Goethe, Propyläen I/1.)

Bei der Pastoralsinfonie hat auch Thayer sich veranlasst gesehen darauf hinzuweisen, dass nicht Beethoven zum ersten Male den Versuch unternahm, die Natur musikalisch zu schildern [1]). In der zweiten Auflage [2]) werden Thayers Ausführungen ergänzt durch die Erläuterungen, die Knecht in der Bossler'schen Musikalischen Real-Zeitung von 1790 zu seiner Sinfonie „über den Tod des Prinzen von Braunschweig” gegeben hatte, sowie durch einige weitere Notizen. Es ist kein Zweifel möglich, dass diese Darlegungen auch bescheidenen Anforderungen zur Sache nicht genügen konnten und können, und es lag nahe, Ergänzungen in Angriff zu nehmen. Material dazu ist von verschiedensten Seiten beigebracht worden. Ich versuche im Nachfolgenden auch meinerseits ein Scherflein zur Klärung der Frage beizutragen ohne etwelchen Anspruch erschöpfender Behandlung, die sich angesichts der ungeheuren einschlägigen Literatur von selbst als unmöglich erweist.

Die ersten Aeusserungen pastoralen Fühlens in der christlich-abendländischen Musik gehen weit zurück. Sie stehen in enger Verbindung mit der Poesie; schon Dezennien vor dem Einsetzen der italienischen Schäferdichtung mit Boccaccios Ameto (1341/42) erschienen sie mit Vogelstimmen in altfranzösischen Motetten [3]),

[1]) A. a. O. (1879) III, 39 ff.

[2]) (1911) III, 97 ff.

[3]) *Brenet*, M. Musique et Musiciens de la vieille France. Paris, 1911. Origines de la musique descriptive S. 83 ff. Bei Brenet ist auch mancherlei Literatur angegeben, doch keineswegs lückenlos; so fehlt *Tapperts* Aufsatz „Über Programmmusik”, Neue Zeitschrift f. Musik, 1868; D. T. B. II, 2, S. LXV ff. *Abert*, Beilage z. Allg. Musikzeitung 1897 25 Nov. u. s. w. Auch ist die angeführte Literatur nur sehr fragmentarisch herangezogen; in besondere konnten die bekannte Arbeit von *Mies* (Z.f. Aesth. XII) und andere in derselben Zeitschrift enthaltene Aufsätze fruchtbringend verwertet werden.

mit Jagd- und Naturschilderungen in den Caccie, Madrigalen und Tageliedern der alt-florentiner Meister [1]). Auch im 16. Jahrhundert sind es Chansons vom chant des oiseaux und la chasse (Arton, Jannequin, Gombert, le Jeune, Verdelot u. s. w. [2]), die neben ihren drastischen Malereien auch pastorale Stimmungen überliefern, ebenso wie manche Frottolen, Villanellen, Madrigale und deutsche Lieder. Bekanntlich ist seit Ausgang des 15. und im 16. Jahrhundert die ganze gebildete Welt, insbesondere in Italien, Spanien und England mit Schäferromanen und Pastoraldramen beschäftigt, von Sannazaros Arcadia um 1485 bis zu Guarinis Pastor Fido (1590), und Cervantes hielt es 1615 für angebracht, dem u. a. schon 1521 von Folengo mit der Zanitonella gegebenen Beispiel zu folgen und im zweiten Teil seines Don Quichote die Schäfereien zu verspotten. Die italienische Hirtendichtung ging wohl Ende des 17. Jahrhunderts in Cantaten und Opern unter, denen sie selbst zum Leben verholfen hatte [3]), aber auch die Anfänge der französischen nationalen Oper hatten an sie angeknüpft, und in Deutschland hören wir in geistlichen und weltlichen Schäferdichtungen, in Schäferromanen und Schäferdramen ohne Ende von den Daphnen und Daphnis, den Phillis und Damons; noch in Goethes Lyrik und in „die Laune des Verliebten" lebt diese Welt weiter, und auch in Frankreich und Italien behaupten sich das arkadische Wesen und die „Bergeries", nicht nur in der Opern- und Cantatendichtung sowie jeglicher Gattung von Poesie, sondern insbesondere in Frankreich auch in der Malerei (Watteau, Boucher).

Die ersten italienischen Opern hängen textlich zwar nicht ausschliesslich, aber weitgehend mit dem italienischen Pastoraldrama ihrer Epoche zusammen, und die Mythen aus dem Hirtenleben spielen eine grosse Rolle als musikdramatische Stoffe mehr als zwei Jahrhunderte lang, solange überhaupt die Renaissanceideen noch in Operndichtung und Oper sich wahrnehmlich machen. Andrea Zianis Galathea, Händels Acis und Galathea, Glucks Echo und Narciss, um nur einige zu nennen, zeugen dafür; auch das deutsche Singspiel des 18. Jahrhunderts mit seiner Betonung der

---

[1]) *Wolf*, Joh. Florenz i. d. Musikgeschichte. S. I. M. III (1901/2) S. 60 ff.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung bei Brenet a. a. O. S. 165 ff. 173 ff., 190 ff., wo auch Neudrucke angegeben sind.

[3]) *Wiese* und *Percopo*, Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig und Wien 1899. S. 437.

unverdorbenen, unschuldigen Empfindung im Gegensatz zur raffinierten Cultur der Höfe und Städte ist vielfach pastoral.

Schon frühe finden sich auch musikalische Entleihungen bei Originalweisen von Hirten. Das Flötensätzchen in Peris Euridice ist ein Stückchen Realismus, zweifellos den Schalmeien der toskanischen Bauern abgelauscht. Auf sizilianischem Boden aber entstand schon um 1637 eine Sonata pastorale für 2 Violini, Viola, Trombone e Leuto componiert von Fr. Fiamengo [1]), die den Anfang macht der religiösen Pastorales, der Hirtensinfonien per il natale, in denen gleichsam die Hirten des Evangeliums dem Christkind in der Wiege huldigen mit ihren charakteristischen Weisen. Fiamengos Satz findet sich in einer Sammlung von „Pastorali concerti al presepe" (Krippe) und ist vergesellschaftet „co' Responsorij della sacra notte del Natale di N. S." Die Anlehnung an Volksmusik und der pastorale Klang sind unverkennbar, die Siciliano-Elemente fehlen noch *fast* völlig, sind aber immerhin in einigen Punktierungen angedeutet. Die Wahl der Streichinstrumente (die Posaune dient nur als Bassverstärkung) hier wie später bei den Nachfolgern dieser Sonate, ist eine auffallende Erscheinung.

1. Sonata.

Violino I.

„ II.

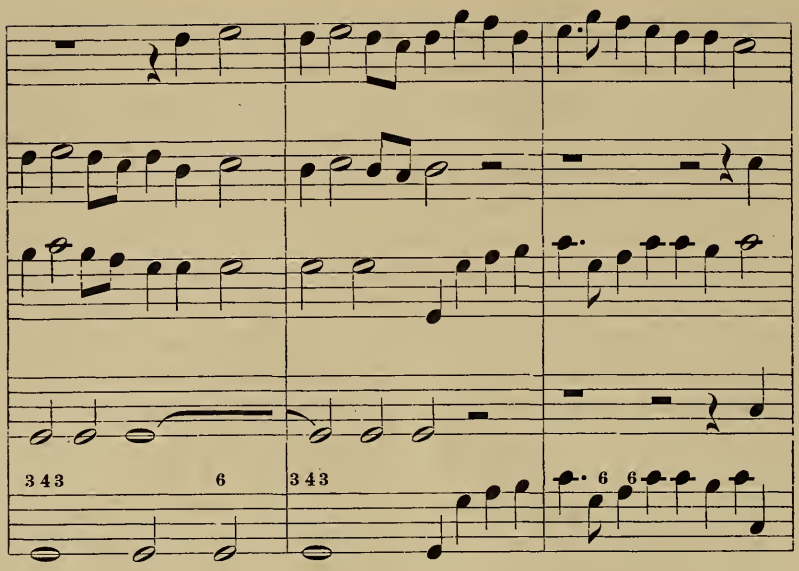
Viola.

Trombone.

B.c.

5 6 3 4 | 3 4 3 | 6 4

[1]) Bibliothek Breslau. *Vogel, E.* Bibliothek der weltlichen Vokalmusik Italiens I, 236. Berlin 1892.



u. s. w.

Fiamengo widmete seine „Concerti" einer vornehmen Dame in Messina, der Francesca Secusio et Intrigliolo (mit Vorrede, datiert Messina den 1. Mai 1637), in deren Palast alljährlich die sacra notte mit besonderer Pracht unter Teilnahme der „prime Dame e'Cavalieri di questa città" gefeiert wurde: die enthaltenen Gesänge und unsere Sonate hat Fiamengo geschrieben „per esser quivi cantate". Dieser instrumentalen Weihnachtsstücke bemächtigte sich gegen Schluss des Jahrhunderts das eben entstehende Concerto grosso. *Corelli* überschreibt sein durch Chrysanders u. A. Neuausgabe bekanntes 6. Concert: „fatto per la notte di Natale". (Op. 6 No. 8, gedruckt 1712). Der Schlusssatz des Werkes ist ein Pastorale, das die Hirtenweise, wie sie auch Corelli von den Campagnolen ständig hören konnte, in der grossen Musik für Streichinstrumente heimisch gemacht hat. Wie ist doch dieses Stück prächtig erfunden in seiner volkstümlichen und dabei graziösen Art und an sich trefflich instrumentiert mit der Verteilung von ruhig fliessender Bewegung und gehaltenen Noten im Concertino- und grosso-Körper! [1]) Da nach Muffats Zeugnis Corelli schon 1682

[1]) Nach traditioneller Ueberlieferung beabsichtigte Corelli mit seinem Satz eine „Nachahmung der über Bethlehem schwebenden Engel". Vergl. *Forkel*, Musikalisch-Kritische Bibliothek II, 340.

in der Lage war, in Sachen des Concerto grosso dem deutschen Collegen „viele nützliche observationen disen Stylum betreffend grossgünstig zu communizieren", muss Giovanni Lorenzo Gregoris' Ruhm wohl weiter auf die Festlegung des Namens „Concerto grosso" beschränkt bleiben [1]) und es ist auch vielleicht *Torellis* „Pastorale per il santissimo Natale" [2]) in Op. 8 (1709) als in erster Linie durch Corelli angeregt zu denken. Die bald folgenden Pastorales in den Concerti grossi von *Manfredini* (op. 3, 1718) und *Locatelli* (op. 1, 1721) sind nach Schering Corelli und Torelli (Manfredini) oder Corelli allein (Locatelli) tributpflichtig. Beide sind keine schlechten Nachahmungen [3]): Manfredini lässt nach Torellis Vorgang [4]) Tutti und Soli einfach wechseln, sein Aufbau ist der weniger kunstvolle. Locatelli hat Concerto grosso und Concertino mehr in einander verwoben und erzielt mit dem Wechsel seiner Gruppierungen (grosso und Concertino sind je fünfstimmig mit zwei Bratschen) und einigen harmonischen Finessen eine reichere Wirkung, wirkt freilich auch unruhiger als Manfredini. Die vom Componisten gebilligte, allenfallsig *einfache* Besetzung des Concerto grosso kommt m. E. einer Verballhorung gleich, da das im grosso verkörperte Element der Kraft, das in Verwebung und Wechsel mit der Anmut des Concertino zu echt barockmässigen Wirkungen führt, matt gesetzt, also ein stilistisch unersetzlicher Faktor ausgeschaltet wird. Schering weist zutreffend bei Manfredinis Stück mit seiner Innigkeit der Erfindung auf J. S. Bach hin; zweifellos haben Bach wie Händel aus diesen Quellen geschöpft, Händel auch an der Quelle selbst, die Corelli gestärkt hatte. [5]) Chrysander hat zur Sinfonia pastorale im Messias ausgeführt, dass sie Händel vermutlich zu Weihnachten den Hirten ablauschte, die nach uraltem Brauch für das hohe Fest in die ewige Stadt kamen und dort die Geburt des Heilands verkündeten „wie weiland ihre

---

[1]) Concerti grossi a più stromenti. In Lucca per Bartolomeo Gregori 1693. Vergl. *Sandberger*, D. T. B. Jahrg. I (dall'Abaco), Einleitung S. 49. Auf einen primitiven Vorläufer des Concerto grosso vor 1619 hat *A. Einstein* hingewiesen in der Kretzschmar-Festschrift (1918) S. 26 ff. (Spongia detto Usper).

[2]) *Schering*, Geschichte des Instrumentalkonzerts Leipzig 1905, S. 45.

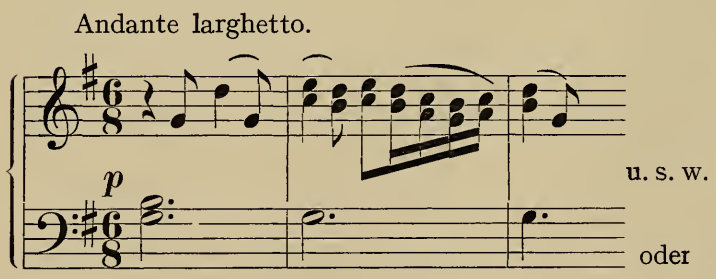
[3]) Neudrucke in *Scherings* Perlen alter Kammermusik, Leipzig Kahnt.

[4]) Ein Beispiel aus VIII cf. *Wasielewski*, Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts, Bonn 1874 No. 36. Die Ausgabe von Jensen (Augener 1774) ist eine Bearbeitung.

[5]) Auch kleinere deutsche Meister, wie der wackere Münchener Johann Christoph Pez mit seinem „Concerto Pastorella" folgten Corellis Beispiel. Vergl. auch D. T. Oe. Jahrg. XXVIII, Bd. 2. S. 56 „Pastorella". Telemann s. u.

Vorfahren zu Bethlehem". Sie tun es mit einer uralten Melodie, die als Hymnus gesungen oder gepfiffen wird; daher nennt man sie auch Pifferari, Pfeifer. Händel hörte ihre Weise, die in pastoraler Einfachheit dem Gegenstand so schön entspricht. Zur Einführung in die Scene „Und es waren Hirten auf dem Felde" musste er ein kleines Instrumentalspiel haben; er bildete aus diesen Urtönen jene kleine köstliche Symphonie, die durch nichts zu ersetzen wäre, und in vergnügter Erinnerung bezeichnete er den Satz mit „Pif." d. h. „Pifferari". So war Händel in Italien vergönnt, die originale Volksmusik in sich aufzunehmen; eine Vorliebe für den Siciliano ist ihm dauernd verblieben, die Musette im 6. Concerto grosso ist wohl auch ein Nachklang dieser Eindrücke. Ausserdem hat er im Kreise der Arcadia Ottobonis und der Königin Christine von Schweden mit Corelli und dessen Schülern verkehrt und gleich Muffat „nützliche observationen communiziert" erhalten, deren Wirkung wir hier studieren können. Mit Corelli hängt wohl zusammen, dass auch Händel diese Weise nur den Streichern übergeben hat.

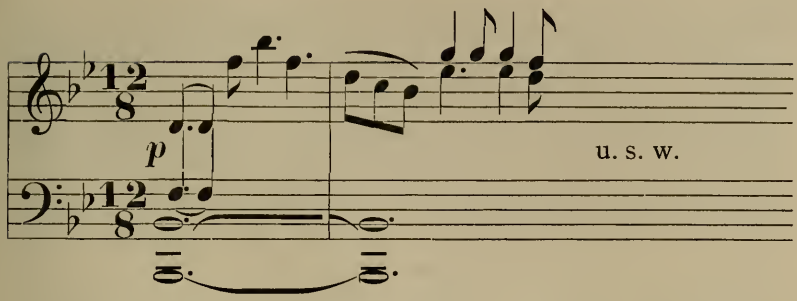
Schering (Oratorium S. 282) meint, auch Manfredini möge bei dem Pastorale des Messias zu Gevatter gestanden haben. Die gewonnenen Erfahrungen hat Händel auch anderweitig verwertet. So begegnen wir Musettenton in Salomo II, 3 („am klaren Bach, im stillen Tal klagt der Hirt in Liebesqual"):



in Josef und seine Brüder II, 3 („der Hirte weilt in Glückes Schooss") [1]).

---

[1]) „Eines der köstlichsten Pastorales, die Händel der Nachwelt geschenkt hat." (Schering a. a. O. S. 287).



Von der Arie Messias I, 18 („Er weidet seine Herde"), in die die Pifferari-Weise selbst noch leise hineinklingt, erübrigt zu sprechen. Von Händels weltlichen Oratorien enthält insbesondere Acis und Galathea (s. u. A. den Orgelpunkt des ersten Chors) Muster pastoraler Gestaltung, aber auch Semele (z. B. II, 3 Chor der Liebesgötter und Zephire „Alla Hornpipe") sind reich an einschlägigen Stimmungen [1]). Sobald überhaupt im Text eines Händel'schen Oratoriums oder einer Oper von Hirt und Schäfer die Rede ist, greift Händel mit Vorliebe zu pastoralen Orgelpunkten, Schalmeienmotiven u. s. w.; ein Hauptstück z. B. bildet in *Ezio* die Arie „Nasce il bosco".

Insbesondere in den Weihnachtsoratorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte dann diese Welt weiter [2]), wie sich überhaupt noch viele Beispiele anführen liessen bis zu den seligen Gefilden in Glucks Orpheus und darüber hinaus aus deutschen, französischen (die bereits auf Händel eingewirkt hatten) und italienischen Opern [3]), aus Oratorien und Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihren Philli's und Clori's (z. B. Ph. E. Bach) sowie aus Liedern, (vergl. J. C. Rists Galathea, 1624, oder Gläsers Schäferbelustigung von 1653) Melodramen u. s. w., ja aus dem Gebiet der Kirchenmusik mit ihren Missae pastoritiae [4]) und Pastoral-Motetten (Gossec, Michl, Vogler, Winter u. s. w.).

Bach empfing das Rohmaterial aus zweiter Hand, lässt aber die

---

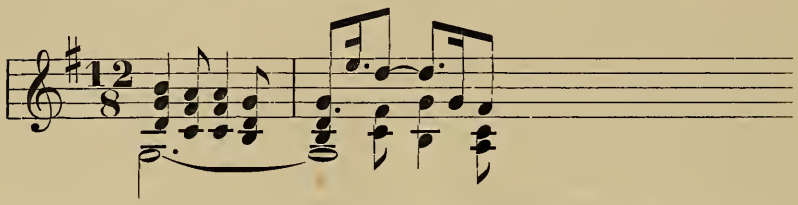
[1]) Über die Einzelheiten s. *Schering* S. 312 ff.

[2]) Ebenda S. 378.

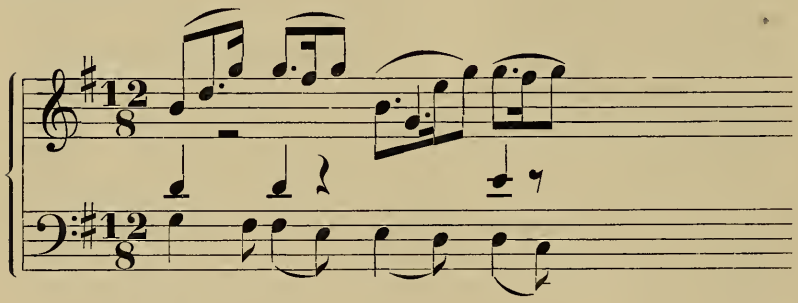
[3]) In der französischen Oper müssen oft Schäfer herhalten, um die Chor- und Tanzscenen herbeizuführen. So erscheinen im 3. Akt von Lully-Colasse Achille et Polyxene mitten im trojanischen Krieg die vor dem Krieg geflüchteten Schäfer wieder im Glauben, es sei Friede(!), und führen ihre Spiele auf. In Campras l'Europe galante (1697) muss eine Bergerie in der 2. Entrée La France charakterisieren. Vergl. auch Lacepéde a. a. O. Bd. II, O. 289 ff. über „Pastorale".

[4]) Definition s. *Schafhäutl*, Vogler, Ausgburg 1888, S. 235 ff.

meisten seiner Kunstgenossen in der Verwertung weit hinter sich zurück: das Stück, um das es sich vor allem bei ihm handelt, die Symphonie im Weihnachtsoratorium, bildet die Krone aller derartigen Siciliani. Sie stellt sich dar als Synthese von Kunst- und Volksmusik in vollendeter Ineinsbildung der wirkenden Faktoren; das Volksgut ist hier in köstlicher Weise Holzbläsern, den vier Oboen anvertraut (zwei d'amore, zwei da caccia) mit dem Thema:



das sich aber immer wieder mit dem Anfangsthema der Streicher und Flöten



verbindet und dabei das Oboenthema schon vom Anfang in der Bassführung andeutet. Spitta wünscht [1]), dass man sich mit der Stimmung erfülle, aus welcher in den *Weihnachtsspielen* die nächtlichen Hirtenscenen geschaffen sind, um für unser Stück ganz empfänglich zu werden. Als besonders feinen Zug empfinden wir heute, dass Bach am Schluss des zweiten Teiles seines Oratoriums das Material des Pastorales nochmals für die Zwischenspiele des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" („Wir singen Dir in Deinem Heer") benutzt hat. „Hätte Bach nichts weiter geschrieben", meint feinsinnig H. Kretzschmar [2]), „als diesen Orchestersatz, er müsste genügen, um seinen Namen zu verewigen. Es ist eine Vereinigung von Naturpoesie und hohen Christenge-

[1]) J. S. Bach, II, 411.
[2]) Führer II, 1, dritte Auflage S. 560.

danken, von Idylle und Offenbarung, von Fantasie und religiöser Andacht in dieser Musik, wie wir sie so herrlich nicht zum zweiten Male haben. Wie spielen da Erde und Himmel, die geheimnisvolle Feierlichkeit der Sternennacht und die unschuldige Fröhlichkeit naiver Menschen in- und miteinander [1]."

Auch im nach-Bachischen Oratorium haben die Komponisten auf diesen besonderen Vorwurf „die Hirten an der Krippe" viel Liebe verwendet [2]. Hinter den Collegen vom Orchester wollten Organisten und Klaviermeister an der Spitze *Frescobaldi* nicht zurückstehen. Von *Bernard Pasquini* haben wir ein köstliches, ausgesprochen Musette-artiges, mehrfach neugedrucktes Pastorale [3], das augenscheinlich ebenfalls *unmittelbar* an die Weisen der römischen Hirten anknüpft und den thematischen Stoff dann in naiver Redseligkeit variierend weiterspinnt. Von den beiden Pastorales im F dur und d moll von *Domenico Scarlatti* ist das zweite, das vor allem durch Hans von Bülow [4] der neuzeitlichen Musikpflege wieder zugeführt wurde, stark stilisiert. Die charakteristischen Merkmale des Pastorales: die Ähnlichkeit mit Musette und Siciliano, der punktierte Rythmus und die dudelsackmässigen Orgelpunkte nach Art der „Hummeln" und „Stimmer" sind hier völlig beseitigt. Nur eine leise Erinnerung an den Tanzcharakter ist geblieben; viel näher dem Corelli'schen Typus steht das allerliebste sicilianenmässige F dur-Stück. Mit Bachs obenerwähntem Kunstwerk teilt es die schmerzlichen Wendungen in der zweiten Hälfte, die bei Bach sinnig als auf den bevorstehenden Leidensweg des Christuskindes hinweisend gedeutet worden sind. (Auch Händels Messias-Pastorale regt mit kurzer Wendung Gedanken dieser Art an.) Die beiden Scarlatti'schen Stücke sind an sich betrachtet kleine musikalische Juwele, die Art Corellis und seiner italienischen Nachfolger hat das Ausland fleissig nachgebildet. Eine eklektische Vermittlung zeigt z. B. das Pastorale für Clavier und Violine von *Charles Burney* [5]. Von *François Couperin* haben wir musikalische Landschaftsbilder und charakteristischer

---

[1]) Vergl. auch *Schweitzer* J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 678.

[2]) *Schering* a. a. O. 378.

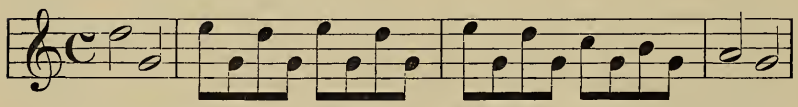
[3]) *Torchi, L.* l'arte musicale in Italia III, 261 ff. *Graf, Ernst*, Toccate und Pastorale für Orgel neu eingerichtet. Leipzig, Leukart.

[4]) Unbeschadet des Missverständnisses, das in Bülows Zusammenstellung von 18 Sonaten Scarlattis in der Form von Suiten (Peters, 1864) lag.

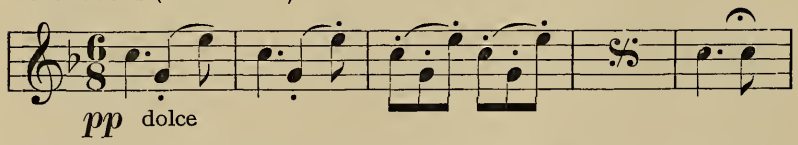
[5]) 12 Pieces for Violin with figured Bass by english Masters of the 17th und 18th centuries arranged by A. Moffat. London, Augener.

Weise eine „Pastorelle" (Pièces de clavecin livre I, Paris 1713; Ausgabe Chrysander-Brahms I, 16); hier weist ein durch das ganze Stück durchziehendes, ungeschrieben liegendes d (dem zumeist ein g hinzugefügt werden könnte) deutlich auf die Sackpfeife zurück. Der Hauptvertreter in Frankreich aber ist Louis Claude *Daquin*, der ebenso wie Couperin und Dandrieu auch „les plaisirs de chasse" musikalisch geschildert hat, mit seinem Livre de Noël [1]). Hier wird das Problem nach allen Seiten betrachtet: en musette, in allen möglichen freien Gestaltungen, in der Art eines Carillon, ja es wird sogar als Passacaglio behandelt (No. VII). Den Beschluss des Buches macht ein Noël Suisse (No. XII). Auch diese Sammlung birgt viel köstliches Gut.

Von Deutschen haben zur Literatur des Tasten-Pastorales *Walther, Pachelbel, Telemann* [2]) und andere beigetragen. Auch *Johann Kaspar Kerll's* Capriccio „der steyrische Hirt" [3]) und *Murschhausers* [4]) zwei pro tempore natalis Domini geschriebene Pastoral-Variationen (Aria pastoralis variata) gehören hierher. Auch Kerll hat wie Händel und Pasquini die Hirtenweise aus erster Hand. Und zwar eröffnet er mit seinem ausgesprochenen Schalmeien-Thema (in dessen Struktur insbesondere die grosse Sexte und die Wiederholungen zu beachten sind)



die lange Reihe der Themen und Motive, die schliesslich zu Beethovens (Clarinette 1):



führen. Kerlls Bearbeitung beleuchtet das Thema mittels sich stets steigernder Bewegung. Der Satz wirkt plastisch und energisch und lässt die Bedenken über die Echtheit — das Stück ist nicht ganz beglaubigt — schwinden. Das Hauptstück bringt auch

[1]) Neudruck in Guilmants Archive des maîtres de l'orgue. S. 153—221. Mainz Schott.

[2]) Eine ganze Anzahl von Pastorales auch für Kammermusik und Orchester von Telemann besitzt die Bibliothek Berlin.

[3]) Denkmäler d. Tonkunst in Bayern. Jahrg. II/2 S. 61 ff.

[4]) Ebenda, Jahrg. XVIII S. 102 und 106 ff.

hier wieder J. S. Bach mit seinem (angeblich viersätzigen) F dur-Pastorale für Orgel [1]). Die Anknüpfung an den Musette-Bass der Volksmusik erfolgt hier noch energischer als im Weihnachtsoratorium: das ganze erste (ohne Zweifel fragmentarische) Stück ist, soweit es vorliegt, auf lange Orgelpunkte gebaut und auch das zweite schliesst an diese Gestaltungsweise an. Das zweite Stück dürfte daher trotz seiner klaviermässigen Notierung zum ersten Satz gehört haben [2]). Mendelssohn liebte dies Pastorale ungemein.

* * *

Die ältere descriptive Instrumentalmusik hat sich aber nicht nur auf die Darstellung pastoraler Stimmungen im engeren Sinne beschränkt, mancherlei besondere Vorwürfe aus der den Menschen umgebenden Natur haben sie bekanntlich beschäftigt: die Nachahmung von Vogel- und anderen Tierstimmen, Beobachtung der Natur in den wechselnden Jahreszeiten und wiederum Bilder der Jagd. Und nicht nur die freundliche, auch die dem Menschen bebedrohliche Natur wurde berücksichtigt, und ihre Schilderungen müssen uns in Ansehung der Beethoven'schen Pastoralsinfonie ebenfalls beschäftigen.

Zunächst verweilen wir etwas bei den Vogelstimmen. Die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts hatte, wie wir schon hörten, auch diese Erbschaft übernommen [3]). So producierte 1540 Lemlin sein Kuckuckslied, 1545 Jannequin den chant des oyseaux, 1558 Donato seine Gallina, 1570 Scandelli das „Hennlein weiss", 1573 Lasso seine giri-giri-Gans, 1589 Lechner und Eccard Kuckucklieder, 1603 Bernia Hahn und Henne, 1606 Leoni die Nachtigall, 1618/19 Stephan „der Kuckuck auf dem Zaune sass", abgesehen von Hassler, Banchieri, Vecchi, Rupert, Herbing u. A. Von der grossen Beliebtheit der Kuckucklieder in England zeugt u. a. das Frühlingslied in Shakespeare's „Liebes Leid und Lust" (V, 1). Einige lustige vocale Beispiele aus späterer Zeit verzeichnet Becker (Hausmusik 1840 S. 43). Auch diese Gebilde kamen durch Übertragung der

---

[1]) G. A. Band 38. S. 135 ff.

[2]) Satz 3 und 4 hingegen rechtfertigen vollauf die von *Spitta* (J. S. Bach, II, S. 692 Anmerkung 171) und *Schweitzer* (J. S. Bach S. 247, Anmerkung 1) geäusserten Bedenken.

[3]) *Sandberger, A.* Denkmäler d. Tonkunst in Bayern. Jahrgang II/2. S. LXV. Ich wiederhole hier meine früheren Ausführungen.

Vocalsätze auf die Laute und andere Tonwerkzeuge sehr bald in die Instrumentalmusik; so enthält z. B. die Lautentabulatur des Francesco di Milano (1536 ff.) eine zweiteilige „Canzon de li uccelli" [1]), in der anscheinend die Vögel munter durcheinander zwitschern sollen. 1550 erschien in „Zürich bei Wyssenbach das „Tabulaturbuch vff die Lauten", das die descriptiven Stücke schon auf dem Titel besonders hervorhebt: mitsamt dem Vogelgesang und einer Feldschlacht" [2]). Als sich in der Instrumentalmusik dann die Ausbildung selbständiger, kunstmässiger Formen mehrte, mochte man des überkommenen Besitzes von Tonmalerei und Tongemälden nicht missen. Das Madrigal hatte ähnliche Specialitäten u. a. bei seinen Capricci untergebracht; dementsprechend verfahren die Italiener nun auf instrumentalem Gebiet. *Frescobaldi* ging mit einem Capriccio sopra cucu voran, *Kerll*, *Pasquini*, *Murschhauser* u. A. folgten. Poglietti verfasste ein Capriccio Il Rossignolo, eine „petite air pour imitation de Rosignole" und ein Capriccio „vber das Hannen und henner geschrey". Auch die *Violinmusik* war nicht zurückgeblieben: *Farina* producierte 1627 in seinem Capriccio stravagante Hahn und Henne, Katzen (die schon in den Frottole sich vernehmen lassen) und Hunde, *Ucellini* 1642 Kuckuck und Hahn, *Walther* 1694 (im Hortulus chelicus Hahn, Henne, Kuckuck und Nachtigall; *Vivaldi* in seinem Konzert op. VIII N°. 1 „la Primavera" Gezwitscher, No. 2 „l'Estate" Kuckuck und Turteltaube. Die Theorie hatte sich gleichfalls bereits mit den Vogelstimmen befasst (vergl. *Kircher* Musurgia I, 30). Auch von *Rameau* haben wir den Aufruf der Vögel und eine niedlich gackernde Poule (Pièces de clavecin). Selbst *Joh. Seb. Bach* dünkte sich nicht zu gut, auf solche Scherze einzugehen: wir haben auch von ihm eine lustige Fuge [3]) mit Thema all'Imitatio Gallina Cucca (sic!), in der der Kuckuck als Gegenstimme zum Gegacker der Henne erscheint. Noch *Marpurg* hat sich mit einem Clavierstück „Der Kuckuck" diesen erlauchten Vorläufern angeschlossen. So erhalten der Kuckuck und die anderen Vögel der Pastoralsinfonie also eine lange Ahnenreihe. Auf den älteren Orgeln figuriert der Kuckucksruf bekanntlich sogar als eigenes Register, ebenso wie vom Orgelbau „Vogelgesang", „Vogelgeschrei", „Nachtigall" in

---

[1]) Neudruck bei *Chilesotti* Liutisti del cinquecento, Leipzig 1891. S. 44 ff.
[2]) Viele Beispiele vocaler Schlachten cf. Brenet a. a. O. S. 144 ff.
[3]) Schlusssatz der D=dur Sonate G. A. Band 36, S. 19—25.

eigenen Stimmen berücksichtigt wurden. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatten diese Spässe für die Organisten aber schon viel von ihren Reiz verloren: Adlung, der die Orgelregister in seiner „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit" ausführlich bespricht, verwundert sich nun (1758) über „des Prätorius Vogelgesang durch das ganze Pedal" und „bei Guckguck" bemerkt er: „ist ein Nebenregister, da zwei Pfeifen das Rufen solchen Vogels vorstellen sollen, wird jetzo nicht mehr gemacht" [1]). Natürlich sind auch in der *Vocalmusik* Vogelstimmen weiter fleissig nachgeahmt worden. In der italienischen Oper und Cantate bot der häufige Vergleich des menschlichen Herzens mit der klagenden Turteltaube oder sonst einem klagenden Vogel vielfachen Anlass zu entsprechenden Malereien, und auch die französischen und deutschen Meister haben ihre gefiederten Sänger eifrig zwitschern, flöten und klagen lassen. Auch hier bieten die Werke Händels, der einerseits ein begeisterter Naturfreund, andererseits ein guter Kenner der französischen Oper mit ihren Schildereien war, eine reiche Ausbeute, so dass z. B. Viktoria Gervinus in ihrer Auswahl Händel'scher Gesänge aus Opern und Oratorien eine eigene Abteilung „Tauben-Lieder und Vogel-Arien" eingerichtet hat. (Bd. VII, S. 1—74). Ein besonders wichtiges Beispiel neben den bekannten Arien in Josua „Horch, s'ist der Vögel Morgenschlag" und Acis und Galathea I, 4 („Fort du süsser Sängerchor" mit Piccolo) ist die Arie „Wie süss o Trost der Nacht" (aus dem an grossen und kleinen Malereien so reichen Oratorium L'Allegro, il Pensiero ed il Moderato I) in deren Ritornell, Zwischenspiel, Nachspiel und Begleitung von Flute traversière und beiden Violinen ein wahres Nachtigallenconzert aufgeführt wird [2]). Verschiedene andere Beispiele (Rameau, Grétry, Gluck, Hiller, Schulz) haben Tappert [3]) und Wölfflin [4]) angeführt. Sie liessen sich wiederum aus Oper, Oratorium, Cantate, Lied, Melodram u. s. w. bis in Beethovens Zeit beliebig vermehren.

Nach den Vogelstimmen kommen für unseren Zweck dann besonders die ältern *Schilderungen von Gewitter und Sturm* in Betracht. Schon der Orgel Karl' des Grossen im Aachener Dom wurde

---

[1]) A. a. O. S. 427 und 476.

[2]) G. A. Bd. VI, S. 39 ff.

[3]) Musikalische Studien Berlin 1868 „Zooplastik in Tönen, B. Vögel S. 228 ff.

[4]) Zur Geschichte der Tonmalerei. Sitzungsberichte der philos.-philol. und der historischen Klasse der k. bayer. Akademie der Wissenschaften. 1897 Bd. II, Heft II.

nachgesagt, sie sei im Stande, Sturm und Krachen des Donners nachzuahmen. In der englischen Virginalmusik debutierte Munday († 1630) bereits mit folgenden Vorläufern des Beethoven'schen Programms [1]): Faire Wether, Lightning, Thunder; Calme Wether, Lightning, Thunder; Faire Wether, Lightning, Thunder; Faire Wether, Lightning, Thunder; A clear Day. (Mit Jagden warteten im gleichen Kreis Bull, Farnabey u. A. auf: „The kings hunt", „the Kings hunting Jigg"). Auch in der französischen Klaviermusik gibt es gelegentlich Sturm und Gewitter. Einen Phaeton foudroyé für Laute hat Gaultier vorgelegt. Besonders viele Stürme und Gewitter bietet die französische Oper: Hauptstücke waren bekanntlich jene Tempête von *Marais*, mit dem neuen Effekt von Paukenwirbeln auf gelockertem Fell, in Alcyone [2]) 1706), den zu erfinden dem Komponisten eine eigene Reise an das Meer dienen musste; von *Campra* [3]) in Hesione (1700); von Rameau in Hippolyte und Aricie (1733, IV) und in Les Indes galantes (1735); von Grétry in Zemire & Azor (1771) und in La rosière de Salenci (1769), diesem auch sonst für unsere Untersuchung wichtigen Werke; weiter in Le tableau parlant (1769) und Zemire & Azor 1771); La tonnerre von Grétry im Tell (1791), Stücke von Philidor, Monsigny (la belle Arséne, 1773) u. A. m. Weiter kommen in Betracht pastorale Stimmungen, wie sie die Bergerie-Scenen ohne weiteres mit sich brachten, als eine Spezialität der französischen Oper, sowohl der Tragédies (von Lulli mit ihren Airs champêtres (z. B. Rolland II, 33), musique champêtre (ebenda IV 2) und instruments champêtres (Thesée Prolog und IV, 7) ihren Musettes, Flûtes de bec und Hautbois angefangen bis in die Tage Glucks) als ebenso der Operaballets, Comédie-ballets und der Opera-comique. Die berühmte Tempête in Glucks

---

[1]) Queen Elisabeths (Fitzwilliam-) Virginal-Book I, 23 (Klauwell, Geschichte der Programmmusik, Leipzig 1910 S. 21; *Van den Borren, Ch.*, Les origines de la musique de Clavier en Angleterre Bruxelles 1912 S. 213 ff.; beide Autoren geben Notenbeispiele für die Malerei von Blitz und Donner u. s. w.)

[2]) Text von Houdar de la Motte IV, 3: „Les Songes volent aux deux côtés du Theâtre, dont le fond se change en une mer orageuse, où un vaisseau fait nauvrage" u.s.w.; eine bewunderende Beschreibung durch Titon de Tillet im Parnasse français, *vergl. Menicke* a. a. O. 263. Vergl. auch *Rolland* a. a. O. S. 225.

[3]) In der 4. Entrée der fêtes venetiénnes verwendet Campra Musik seiner Collegen in den Scenen des Musik- und Tanzlehrers; dabei in der Musikmeisterscene einen Sturm, den der Musiker stolz auf die Macht seiner Kunst vorführt.

Auch in die französischen Cantaten ist die Tempête-Malerei eingedrungen, vergl. z. B. Clerambault, Livre II, No. 2 Leandre et Hero; ebenda No. 3 „La Musette" mit Musette-Malerei.

Iphigenie in Tauris [1]), der Gewitterssturm in der Ouverture von l'Isle de Merlin, die Naturmalereien in Alceste und Orfeus einschliesslich der feinen pastoralen Klänge in den champs élysées gehören ebenso wie der Sturm in Mozarts Idomeneo in diesen geschichtlichen Zusammenhang. Die italienische Oper und Cantate, in der bekanntlich die Instrumentalmusik eine viel bescheidenere Rolle spielt, hat es bei gelegentlichen Versuchen (Cesti, *Leo*, Perez u. A.) von Sturm- und Gewittermalerei bewenden lassen, womit sich wiederum geschichtlich das Dürftige in Rossinis Barbier-Gewitter wohl erklärt [2]). In der deutschen Oper haben sich unter französischem Einfluss auch sogleich Sturmmalereien eingebürgert (s. z. B. die Tempête in Schürmanns Alceste 1719); auch im Singspiel (Gewitter in Hillers Jagd 1771 und Winters Calypso 1803, Seesturm in Wranitzky's Fest der Lazaronen, 1795). Opern, Singspiele und Lieder (vergl. z. B. die Pastorellen von Telemann und Ph. E Bach) sind bei uns an pastoralen Stimmungen auch dann noch reich, als die mythologisch-pastoralen Stoffe verlassen waren und also das Landleben nun gegenüber der Sphäre von Höfen und Städten als Rückkehr zur Natur verherrlicht wird, dem raffinirten Städter der bon villageois, der „sanfte, demütige, vertrauliche, naive rechtschaffene, leicht lenkbare" Bauer entgegengestellt werden soll (H. Taine).

In Wolfs Rosenfest (Vorrede) kommt es dabei auch zu grundsätzlichen Auseinandersetzungen. Die Kritik hatte Wolf vorgeworfen, dass in einer Arie, „wo Hagel, Donner und Mehltau auf einander folgen.... der Mehltau nach Verhältniss mehr hagelt und donnert, als Hagel und Donner selbst". Wolf aber antwortet: nicht Malerei, sondern Ausdruck der Empfindung sei seine Absicht gewesen: „ich habe vielleicht auf den Zorn und Unwillen, der hier bey dem Amtmann entstanden ist und in welcher Gemüthsverfassung er die Arien singt, mein Augenmerk gerichtet". Das ist 10. Okt. 1771 geschrieben.

Besonders reich wie an pastoralen Stimmungen und an Malerei der Vogelstimmen (s. o.), so überhaupt an Naturbildern und Male-

---

[1]) Siehe die Beschreibung dieses und anderer Unwetter bei *Wölffin* E. v. Zur Geschichte der Tonmalerei. Sitzungsberichte der philos. philol. und histor. Klasse der K. bayr. Akademie der Wissenschaften 1897 und 1898 (je Bd. II, Heft 2).

[2]) Den italienischen Cantaten-Meistern hat Metastasio mit seiner Tempestà bekanntlich eine beliebte Tondichtung übermittelt; Schäfer und Schäferin flüchten vor einem Gewitter in eine Höhle und versöhnen sich dort.

reien jeder Art sind auch *Händels* Opern, Cantaten und Oratorien; es genügt für Gewitter und Sturm an die Psalmen zuerinnern, z. B. den zweiten (G. A. Band 34, S. 65), wo mit Läufen im Orchester und abgebrochenen Rufen im Chor auf die Feinde „Blitz, Feuer und Schwefel aus dem Sturm herabrauscht", eine Vorstudie zum noch viel grossartigeren Hagelchor in Israel in Aegypten. Auch sonst, wie in dem Anthem No. VII mit der Schilderung von Meereswogen („bebend wankt die Erde") sind z. B. die Chandos-Anthems ergiebig. Im nach-Händel'schen Oratorium wurden derartige Malereien u. a. unter dem Einfluss von Klopstock und Zachariae erst recht gepflegt: „Es zeigt sich.... eine unbegrenzte Liebe zur Schilderung der Natur, sei es von ihrer furchtbaren Seite mit Erscheinungen von Gewittern, reissenden Strömen, Stürmen, Felsstürzen, Flammenmeeren, sei es von der lieblichen Seite mit Morgen- und Abendstimmungen, Sonnen- und Mondaufgängen, Bachesrauschen, Vogelsang" [1]). Und ebenso hat sich bekanntlich *Joh. Seb. Bach* über die bereits genannten Pastorales hinaus vielfältig mit dem Thema „Natur und Mensch" eingelassen und dabei auch mit Sturm und Gewitter: im Streit zwischen Phoebus und Pan „wirbeln" die Winde, im zufriedengestellten Aeolus ist der erste Chor samt den zwei anschliessenden Nummern eine einzige Sturmmalerei, besonders gelungen im Recitativ des Aeolus (No. 2); in der bekannten Stelle der Matthäuspassion „und die Erde erbebte" erzielt Bach durch das Tremolo der Celli und Contrabässe (tief c, cis, d) und die tiefen Töne der Orgel eine gewaltige Wirkung. Auch bei „sind Blitze, sind Donner" in der Matthäuspassion ist offensichtlich mit den Bassfiguren eine Andeutung des Donners beabsichtigt.

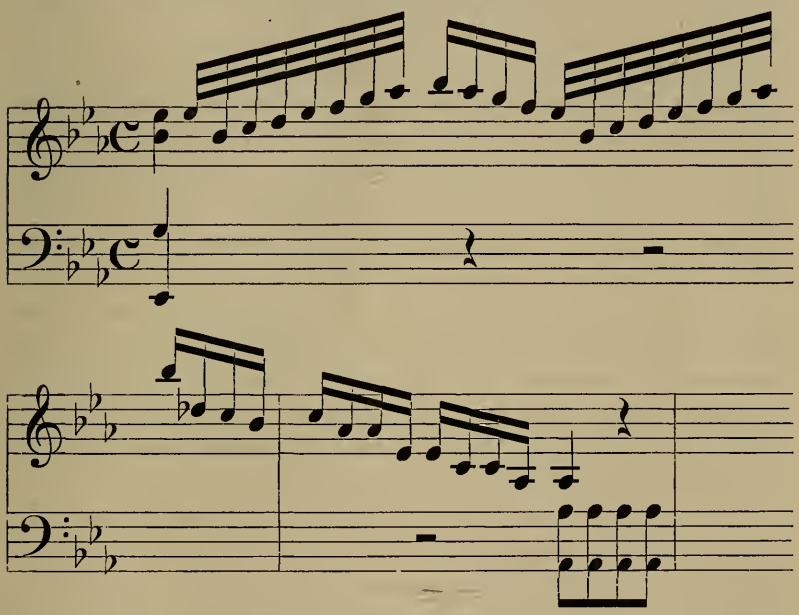
Es ist wohl die französische Oper gewesen, welche die italienische *Orchester*komposition veranlasste, sich ebenfalls mit Sturm- u. s. w. Malerei zu versuchen. Seestürme zu schildern lag dabei den Italienern aus geographischen Gründen besonders nahe, wie die Poesie des nahen Meeres ja auch die griechischen Tragiker in hervorragendem Masse und selbst Timotheos zu seinem illustren „Seesturm auf der Kithara" angeregt hatte. So entstand die Tempestà del mare op. 8 No. 5 in *Vivaldis* Cimento dell'armonia im Anschluss an seine Malerei der „quattro stagioni" [2]) (op. 8 No.

---

[1]) *Schering* a. a. O. S. 363.

[2]) Schon die Inder schilderten die Jahreszeiten mittels ihres Tonartensystems. *Klauwell* Geschichte der Programmmusik. Lpzg. 1910. S. 5.

14). Der Seesturm ist ein Violinkonzert in der üblichen dreisätzigen Form, die Solostimme von einem grosso-Quartett (zwei Violinen, Viola, Bass) begleitet. Der Titel bedeutet keineswegs nur eine willkürliche Etikette, es ist Vivaldi blutig ernst mit der Absicht, mittels Passagen und Doppelgriffen Brausen und Dröhnen des Seesturms aus seiner Sologeige hervorzuzaubern. Im ersten Satz ist der „Orkan" aufs Höchste gesteigert mit dem Eintritt der ff. 32tel Stelle (32tel verwendet auch Marais und zwar in seinen Violinen, wie in Contrabässen und Fagotten):



Ein kurzes, bedeutendes, dem Accompagnato-Recitativ verwandtes Largo leitet über zum Schlusssatz Es dur $^3/_8$, der hohe Anforderungen an reines Spiel in den höchsten Lagen stellt und gegen Schluss in sturzartigen 32tel-und sogar 64tel-Läufen nochmals nachdrücklich an das Programm erinnert.

Vivaldi war bekanntlich einige Jahre Kapellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt, der als kaiserlicher Gouverneur und Feldmarschall [1]) in Mantua residierte; Schering [2])

---

[1]) *Rühlmann, A.*, Vivaldi und sein Einfluss auf Joh. Seb. Bach, Neue Zeitschrift für Musik 1867, S. 393. ff.

[2]) A. a. O. (Geschichte der Instrumentalkonzerts) S. 59.

mag demnach mit der Vermutung Recht haben, dass die mit dem Titel „die vier Jahreszeiten" 1733 in Darmstadt erschienen Klavier-Partien [1]) (nicht Konzerte) mit Vivaldis stagioni in Verbindung zu bringen sind, wie ja soviel andere deutsche Meister — Quantz, Franz Benda, Pisendel, Treu, Hesse, J. G. Graun, Telemann, Ph. Em. und Joh. Christian Bach — von ihm Anregungen empfingen. Mit einem Seesturm debutierte auch Raimondi (1777). Vivaldis 2. und 3. Konzert in op. VIII enthalten auch in nuce den Tanz der Landleute und das Gewitter aus Beethovens-Pastoralsinfonie, nur in umgekehrter Reihenfolge [2]). Einen der schönsten programmatischen Vorwürfe der alten Zeit hatte sich (nebenbei bemerkt) Geminiani mit seinem „enchanted forest" (London 1758), der Komposition des Zauberwaldes im 13. Gesang von Tassos befreitem Jerusalem vorgenommen: da Tancred durch die Flammen in den Wald eindringt und mit seinem Schwert den Baum verletzt, in den der Geist der von ihm getöteten Clorinde gebannt ist. Leider war das, wie es scheint, in seinem 2. Teile nur in London erhaltene Werk [3]) mir nicht zugänglich.

Vivaldis Beispiel scheint wieder auf die Klavier- und Orgelmeister zurückgewirkt zu haben: Steibelt veröffentlichte ein vielgespieltes süsslich fades, nur im Gewitter mit einigen kräftigeren Accenten ausgestattetes Stück: „L'orage précédé d'un Rondeau pastoral" für Klavier. *Vogler* hingegen debütierte mit einer „Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommendem Donnerwetter" in Orgelkonzerten, liebte überhaupt Gewitter auf der Orgel und auch in seinen dramatischen Kompositionen darzustellen, wie in der Oper Castor und Pollux oder in dem Melodram Lampedo (von ihm selbst in der Mannheimer Tonschule beschrieben [4]). Sein von ihm übel behandelter Verehrer Justinus Heinrich *Knecht*, von dem unten weiter die Rede sein wird, komponierte „die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne"; dazu veröffentlichte er 1794 eine

---

[1]) *Gerber*, Neues Lexikon I, Sp. 382.

[2]) Vgl. *Wasielewsky*, Die Violine und ihre Meister. 3. Aufl. 1893. S. 112. ff.

[3]) The harmonical miscellany. *Gerber*, Neues Lexikon II, Sp. 286. Gerber gibt als Jahr 1755 an; *Eitners* Angabe (1758) Quellen-Lexikon IV 190 ist wenigstens für das Dresdener Exemplar richtig.

[4]) *Schafhäutl*, E. v., Georg Josef Vogler Augsburg 1888 S. 88 ff. Bericht eines Ohrenzeugen über sein Orgelspiel von Sambuga, Religionslehrer König Ludwig I; S. 222 ff. u. a. a. O.; *Simon, J.*, Voglers kompositorisches Wirken, Münchener Dissertation. Berlin 1906 S. 16. *Tappert*, A. a. O. 3, 5, 1, der auch das Programm zu einem ähnlichen Orgelconzert von Böhner in Coburg (1815) mitteilt.

„Vorrede, samt der nötigen Erklärung, wie der Donner auf der Orgel ausgedrückket wird [1])". Er betont darin, dass er „das Donnerwetter, welches Abbé Vogler allerorten auf der Orgel spielt, niemals gehört". Als Inhalt der Komposition ist angegeben „I. Die Hirtenwonne in angenehmen, mannigfaltig abwechselnden Gesängen, II. Die allmählige Herannahung des Donnerwetters, welches sich sowohl durch ein fernes Donnern, als durch die schwüle (mit dumpfen Harmonien ausgedrückte) Luft ankündiget, und die frohen Gesänge der Hirten stört, III. Der heftige Ausbruch des Donnerwetters selbst, unter welchem einigemale die in Jammern gekehrte Lieder der Hirten vernommen werden, IV. Der langsame Abzug desselben, und die darauf folgende Aufheiterung der Luft, endlich V. Die Fortsetzung und der Beschluss der vorher unterbrochenen wonnenvollen Hirtengesänge." Knecht berichtet noch, „dass gegenwärtige Schilderung allenthalben, wo ich sie nur spielte, (auch sogar da, wo Vogler die seine vor 3 Jahren einführte, unzweideutigen Beifall" fand. „Insbesondere gefielen die Hirtengesänge, welche man auch sonst einzeln spielen kann, ohne allemal das Ganze im Zusammenhange spielen zu dürfen." Knecht erläutert dann bis in's Einzelne (S. IV ff.) wie man auf der Orgel donnert, und wie er seine Hirtengesänge registrierte.

In Rücksicht auf Beethoven sind auch die früheren Darstellungen *fliessenden Wassers* von Interesse. Ein frühes Beispiel konnte ich schon s. Zt. von Wölfflin für seine obenerwähnte Studie nachweisen in *Colasse-Lullis* Saisons (I, 2) „Coules plus lentement impatientes ondes". Von *Telemann*, der überhaupt „nach französisischem Geschmack.... jede Gelegenheit zu malen" benützt [2]), haben wir z. B. eine Orchester-Suite „Wasser-Ouverture"; (Musikbeispiele bei Bodstiber, Geschichte der Ouverture, Leipzig, 1913 S. 70 ff.); von *Händel* eine Menge munter und düster fliessender und rauschender Bäche und Flüsse, wie in *Susanna* II, 2 („Klarer Wellen murmelnd Gleiten") mit eng gebundenen Terzengängen; in *Josua* I („O wer erzählt") mit der Stelle: „Und wer schaut hier des Jordans Lauf"; in Rodelinde II, 5 („In düsterem

[1]) Bibliothek Berlin. Die angeblich auch 1793 in München veröffentlichte Komposition selbst ist dem Berliner Exemplar nicht beigegeben und ich konnte sie weder einsehen noch überhaupt einen Fundort entdecken. Eine Anfrage in Gries b. Bozen (cf. Eitner QL.) blieb unbeantwortet.

[2]) *Gerber* A. Lexikon II, Sp. 630. Vergl. auch das oben über die Pastorales Gesagte.

[3]) „Es war den geistlichen Dichtern jener Zeit ein geläufiges Bild, die Trübsal des Menschenlebens als Meereswogen darzustellen." Spitta a. a. O. II, S. 365.

Rauschen"); in *Ester* I die Cavata „Weh sanft o Luft"; im *Saul* II („Doch rollt des Jordans Strom"); in *Israel in Agypten* I, 12 („Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth"), in *Allegro* etc. (Recitativ: „Berg,' auf deren ödem Haupt") u. a. m. *J. S. Bach* trieb die Wassermalerei vom Meer angefangen bis zur Pleisse als eine Art Specialität; Schweitzer führt in seinem bekannten Buche (S. 466 ff. und passim) dafür viele Beispiele an. Bach schildert mit plastischer Kraft ebenso die sturmgepeitschte See als das ruhige Gleiten der Wellen in Fluss und Bach und den leicht gekräuselten Landsee. Im Colorit besonders fein ist in Cantate 18 (G. A. Bd. II) der Fall von Schnee und Regen mit der Verwendung der vier Bratschen [1]) gemalt, eines der vielen Beispiele von exquisiten Instrumentationseffekten, an denen Bachs Cantaten so reich sind. Auch zu diesem tonmalerischen Vorwurf liessen sich in den verschiedenen Kompositionsgattungen noch unendlich viele Beispiele anführen, nur im Vorbeigehen sei auf das Quellenrauschen in *Piccinis* Roland hingewiesen (dem auch Vogelstimmen beigesellt sind) oder die Wassermalerei in *Voglers* „Tod des Prinzen Leopold van Braunschweig."

* * *

Mit der Stilwandlung wurden aus den Pastoralstücken „d'une teneur" die Pastoralstücke mit gegensätzlichen Motiven und Themen und die Pastoralsinfonie der neuen Konzertsinfonie. Da man immer noch die ersteren als instrumentale, insbesondere katholische Kirchenmusik komponierte [2]), begreift sich, dass der deutsche Süden auch auf diesem besonderen Gebiete die Führung hat. Aus Passau besitzen wir z. B. ein hübsches Zeugnis in Gestalt einer Pastoralsinfonie vermutlich von *Friebert*, vom Jahr 1774 mit Angabe der jeweiligen Hauptaufführungen „in der heiligen Nacht" bis 1778 [3]). In der Münchner Staatsbibliothek haben sich einige einsätzige Pastorales von *Christian Cannabich* erhalten, deren Gebrauch in der Kirche durch die beigegebene Bc-Stimme (für *Orgel*)

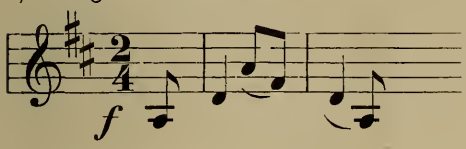
[1]) „Un veritable morceau imitatif". *Lavoix*, histoire de l'instrumentation. Paris 1878 S. 277. Verg. auch z. B. G. A. X, 155 „Siehe, ich will viel Fischer aussenden".

[2]) Die Frage: Liturgie und Instrumentalmusik im 17/18. Jahrhundert verdient einmal umfassend untersucht zu werden. In Wallerstein z. B. war es Brauch in der Messe nach dem Credo eine Sinfonie aufzuführen, an anderen Orten an Stelle des Graduales u. s. w.

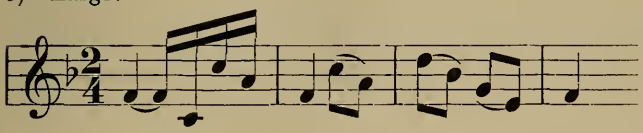
[3]) Musikarchiv der Studienkirche zu Passau.

verbürgt ist. Es sind drei zweisätzige, rectius einsätzige Orchesterstücke, aus je einer langsamen Einleitung (un poco andantino) und zwei Largos mit anschliessendem Allegro bestehend (zwei in D-, eines in F-dur), freundlich liebenswürdige Gebilde mit zahlreichen Mozart-Ahnungen. Dem Ausdruck des Pastoralen müssen auch in dieser neuen Form die durch die Entwicklung überlieferten Mittel dienen: Alphornthemen und die also dem Dudelsack entstammenden kürzer oder länger liegenden Bässe. Ich setze einige Beispiele her:

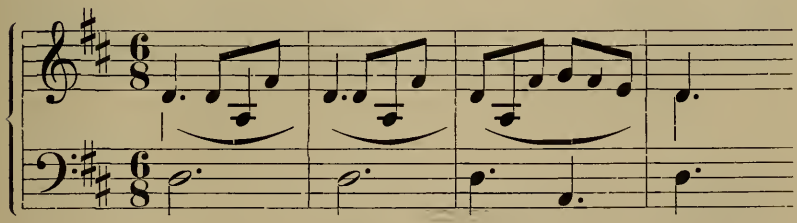
a) Largo. Unisono.



b) Largo.



c)

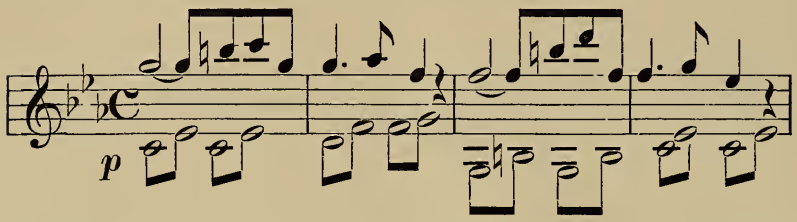


Ein viertes Stück, ein Andante, führt seiner drei solistischen Bläser (Flöte, Oboe, Fagott I) halber den Namen Konzert; in der Erfindung ist es (unbeschadet einigen Klangreizes) das schwächste Stück der Gruppe.

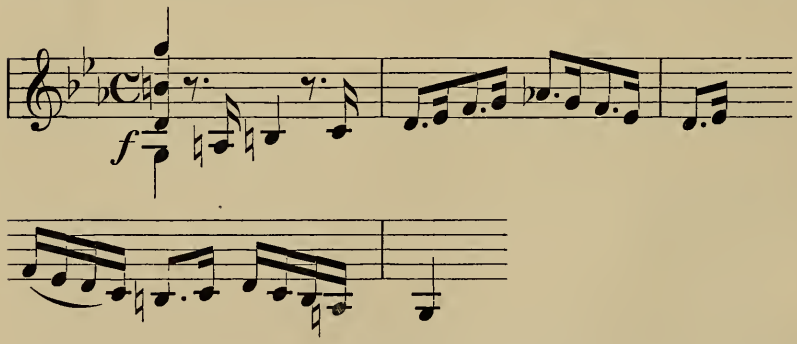
Auch mit Sturmmalerei haben sich die Mannheimer Sinfoniker abgegeben: von *Ignaz Holzbauer* haben wir als Schlusssatz seiner Es-dur Sinfonie in Op. 4 die berühmte „Tempête" „La tempestà

[1]) Neudruck in D. T. B. Jahrgang VII, 2 S. 133 ff. In Paris, das als Verlagsort für die Mannheimer Schule und Haydn so wichtig werden sollte, haben die einheimischen Symphoniker im Gegensatz zur descriptiven Tendenz in Oper und Claviermusik ihrer Landsleute anscheinend unsere Gebiete nicht viel bebaut. Vergl. *de la Laurencie* und *Saint-Foix*, Contribution à l'histoire de la symphonie française. L'année musicale 1911. (*Rebel*, plaisirs champêtres; *Corette*, Recréations du berger; *Philidor*, Pastorale).

del mare" (Trois Simphonies à grande orchestre, dans lequel il y a la Tempête. A Paris, chez Madame Berault, Marchande de musique [1])). Holzbauer malt teils etwas conventionell mit stürzenden Tonleitern, teils realistisch naiv mit isolierten Violintremolos, greift aber doch schon tiefer mit dynamischen Contrastwirkungen und einem wie ein Naturvorgang überraschend wirkenden C dur = Einsatz (Neudruck S. 138 Takt. 8), vor allem aber durch die offensichtliche Gegenübersetzung des hilfeflehenden Menschen gegen die drohenden Naturgewalten:



und die jenem Cdur vorangehende, offensichtlich dem accompagnato-Recitativ entsprossene, ausgezeichnete, kraftvoll-energische Stelle:



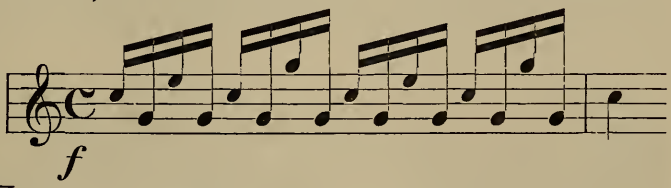
Auch von *Leopold Mozart* besitzen wir bekanntlich eine Anzahl „Pastorellen", auf die er sich etwas zu Gute tat: auf dem Porträtstich in seiner Violinschule (1756) fehlen dementsprechend unter den vor dem geigenden Meister ausgebreiteten Compositionen auch die „Pastorell" nicht und in Leopolds Correspondenz mit dem Augsburger Verleger Lotter ist immer wieder von ihnen die Rede [1]). Diese Compositionen bilden einen Teil der bekannten naiv-natu-

[1]) D. T. B. Jahrgang IX, 2 bearbeitet von Max Seiffert S. XXXI. Das Salzburger Hornwerk spielt heute noch ein Menuetto pastorale und eine Jagd von Leopold Mozart.

ralistischen Programmmusik, auf die sich gerade Leopold Mozart so eifrig verlegt hatte, stehen neben seiner „Bauernhochzeit", „musikalischen Schlittenfahrt", „Sinfonia da caccia" u. s. f. [1]). Dass diese Stücke da und dort, auch in Leopolds Heimat, Anstoss erregten, beweist ein dem Komponisten zugegangener Brief eines Augsburger Anonymus (Leopold hielt den Augsburger Musikdirektor Seifert in erster Linie für den Verfasser), den Max Seiffert ans Licht zieht (a. a. O. S. XXXIV): „Monsieur et très cher Ami! Lasse sich der Herr doch gefallen, keine dergleichen Possenstück, als Chineser und Türcken Music, Schlittenfahrt, ja gar Bauernhochzeit u. mehr zu machen, denn er bringet mehr Schand und Verachtung vor dero Persohn als ehr zuwegen, welches ich als ein Kenner bedaure, sie hiermit warne und beharre dero Herzensfreund, Datum in domo verae amicitiae". Geschossen, gepfiffen und gejauchzt wird allerdings nicht in den Pastorellen, auch sind nicht wie in der Jagdsinfonie „etliche Hunde" verlangt, „die bellen", aber auch in ihnen — soweit unsere Kenntnis geht — ist der Vorwurf mehr realistisch aufgefasst wie z. B. bei Cannabich.

Die in Leopolds Brief an Lotter vom 15. Dezember 1755 erwähnte, ursprünglich der Wallersteiner Kapelle zugedachte Pastoral-Sinfonie mit einem Hirtenhorn und zwei obligaten flauti traversi scheint niemals an den Oettingen'schen Hof gelangt zu sein, in Maihingen findet sie sich wenigstens unter dem reichen dortigen Besitz Leopold Mozart'scher Werke nicht und kommt auch in der Liste der 1791 versteigerten Wallerstein'schen Musikalien nicht vor. Hingegen liegt dort eine andere Sinfonia pastorale in G dur [2]), die ebenfalls ein „Corno pastoricio" verwendet. L. Mozart suchte auch hier die Charakteristik in erster Linie mit dem Instrument an sich und der aus ihm sich ergebenden Thematik zu erzielen. Der Gedanke, mit dem das Hirtenhorn einsetzt:

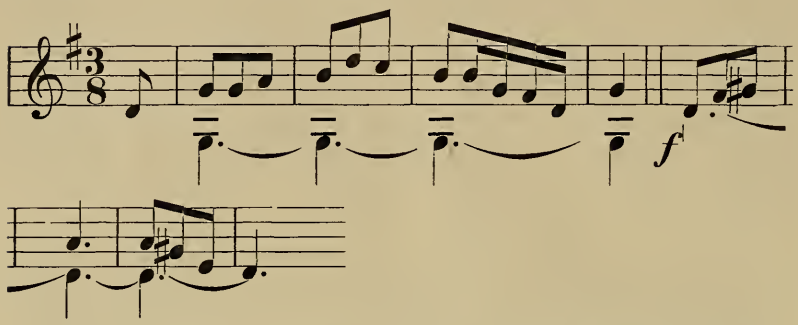
(Corno pastoricio in g)



[1]) Siehe auch *Heuss, A.*, Leopold Mozart als Programmmusiker, Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1912, S. 463 ff. — In Bachs Cantate „Schlage doch, gewünschte Stunde" (G. A. Bd. XII, V. 53 ff.) wird eine Glocke verwendet, mutatis mutandis derselbe Gedanke, wie die Verwendung des „Corno pastoricio" bei Leopold Mozart.

[2]) Seifferts Verzeichnis (a. a. O. S. XLVI) No. 23.

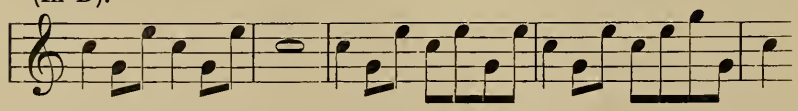
ist der zweite Hauptgedanke des 1. Satzes. Augenscheinlich steht dabei aber auch L. Mozart in geschichtlicher Verbindung mit dem programmatischen Capriccio des 17. Jahrhunderts, wie ein Blick auf Kerlls „steyrisches Horn" zweifelsfrei dartut. Und auch sonst ist Leopold Mozart ungeachtet seiner Verwendung des „Mittels der Wirklichkeit" doch auch zum „Schein der Kunst" wieder zurückgekehrt. Im 3. Satz verwendet er dabei hübsche Dudelsackmotive:



Das Architektonische dieser Pastoralsinfonie ist ganz kunstlos, die Perioden werden wie in einem musikalischen Würfelspiel mechanisch verschoben. Aber der Eindruck eines spassigen Bauerntanzes wird vollauf erreicht. Wie das Augsburger collegium musicum fand auch der nachbarliche Wallersteiner Hof anscheinend an dieser Gattung Sinfonien Gefallen. *Rosetti* und der aus Mozarts Leben auch weiteren Kreisen bekannte Intendant *Ignaz von Beecke* haben sich gleichfalls nach dieser Richtung betätigt. Es gibt von Beecke diverse Pastorales, auch ein Duetto pastorale für Klavier zu vier Händen (C dur).

Die Partitur einer D dur-Sinfonie [1]) verdanke ich der Freundlichkeit meines Schülers, Herrn Kapellmeister Dr. Munter, der Beeckes Schaffen zum Gegenstand einer Specialstudie gemacht hat [2]). Mit dem Hornthema

(In D).

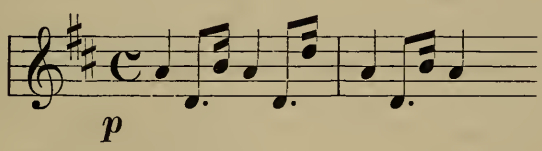


[1]) Fürstl. Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek Maihingen.

[2]) Münchener Dissertation 1921. Einen Auszug seiner Arbeit veröffentlichte der Verfasser in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 1922, S. 586 ff.

rücken wir abermals an den Beethoven'schen Hirtengesang heran, und auch niedliche Vogelstimmen lässt Beecke in seinem Werk, das im Ganzen den Halbdilettanten nicht verleugnet, vernehmen. Auch an einer Jagdsinfonie hat sich Beecke versucht.

Im Einzelnen und Ganzen viel meisterlicher als das Werk des wallersteiner Intendanten ist die liebenswürdige Pastoralsinfonie von *Rosetti* [1]) (Franz Anton Rössler), der bekanntlich von 1773—1789 gleichfalls der dortigen Hofmusik angehörte. Diese Sinfonie kann nicht den hohen Rang ansprechen von Rosettis besten Sinfonien, von denen eine (g moll), der auf Empfehlung des Schreibers dieser Zeilen unlängst die Ehre zu Teil wurde, auf einem Kölner Musikfest aufgeführt zu werden, *hellen Jubel* erregte [2]). Auch in dieser Sinfonie ist für den Komponisten das Pastorale in der Hauptsache ausser einigen obligaten Hörnerstellen mit dem Hauptthema des 1. Satzes erledigt, wiederum einem Abkömmling von Kerlls Hirtenruf und einer evidenten Vorahnung von Beethovens Hirtenthema:



Das Thema wird in der feinsinnigen Weise, die Rosettis Schaffen kennzeichnet, in der vorhergehenden kurzen Einleitung (Grave) sinfonisch vorbereitet und erscheint im 5. Takt u. ff. überraschend in B dur angedeutet. Unter Rosettis sonstigen Sinfonien befindet sich noch eine Jagdsinfonie [3]) und die leider heute verschollene, vermutlich während Rosettis Pariser Aufenthalt geschriebene „Symphonie imitative Calypso & Telemach", die mit einem Gewitter begann, also für unsere Zwecke besonders wertvoll wäre. Bis das Werk vielleicht doch noch irgendwo zum Vor-

[1]) Fürstl. Fürstenbergische Bibliothek Donaueschingen, von Herrn Musikdirektor Burkart freundlich überlassen.

[2]) In den D. T. B. Jahr. XII Bd. 1 hat Kaul eine prächtige Auswahl Rosettischer Sinfonien vorgelegt. Aber die grossmögenden Herren Dirigenten scheinen immer noch grundsätzlich Denkmälerbände nicht in die Hand zu nehmen. Im übrigen hat es auch der frühere Verlag der bayr. Tondenkmäler an der Veranstaltung von Stimmenausgaben fehlen lassen, obwohl die Stimmen zu Bd. I (dall' Abaco) längst als vergriffen gemeldet wurden.

[3]) Kaul glaubt sie in No. 18 seines thematischen Verzeichnisses agnostizieren zu können, a. a. O. S. LX.

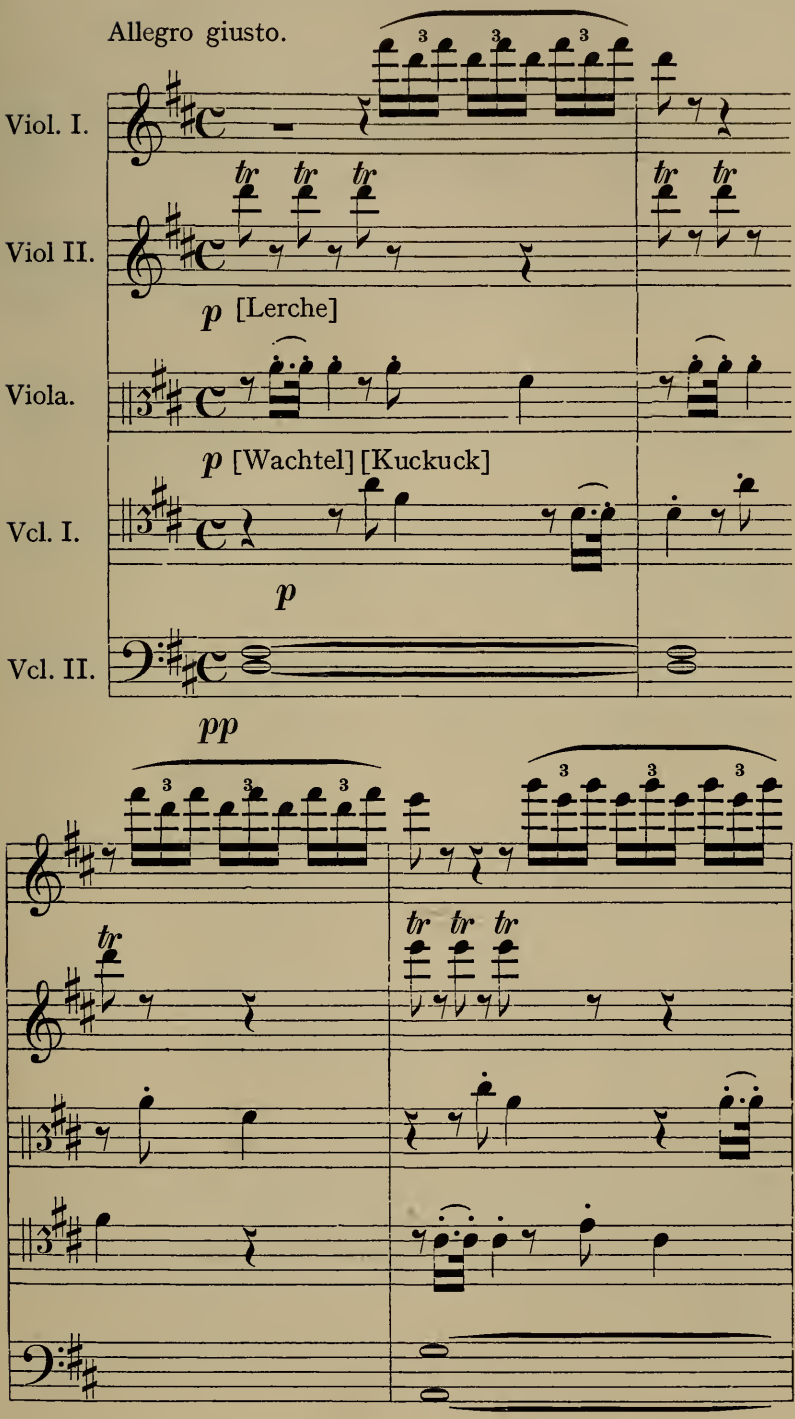
schein kommt, müssen wir uns mit der Mitteilung anlässlich einer Pariser Aufführung vom Jahr 1791 begnügen, die ein dortiger Mitarbeiter der Allg. musikal. Zeitung im Jahrgang II (1899/1900) No. 43 macht: „Die berühmte Symphonie Rosettis Telemach beginnt mit der Darstellung eines Ungewitters, das nach und nach aufhört; nun kündigt ein Fagott-Solo die Rede Mentors an die Calypso, als er an ihrer Insel gelandet ist, an; ein unmittelbar daran sich schliessendes Hoboen-Solo drückt die Antwort der Göttin aus; ein rezitativisch gesetzes Violoncell-Solo erzählt, so zu sagen, die Schicksale Telemachs und wird oft unterbrochen durch kurze Tutti des Orchesters. Eucharis ist durch sehr zarte Solos der Flöte bezeichnet und das ganze Orchester unterbricht oft die Berichte der verschiedenen Instrumente, um die Chöre und Tänze der Nymphen und Faunen auf Calypsos Insel anzudeuten u. s. w. So sind ungefähr die Grundlinien des Plans dieser Symphonie beschaffen, die wir als Muster in ihrer Art aufzustellen wagen."

In seiner: „Notice sur la vie et les ouvrages de *Luigi Boccherini* (1851) weist Picquot auf die „Ucceliera" dieses Meisters hin. (Es ist das Streichquintett Op. XIII No. 6, 1771) „une scène champêtre, où le chant des oiseaux se marie au son du cor de chasse, à la musette des pâtres et à la danse villagoise." Das Werk ist durch einen Neudruck von Volbach [1]) allgemein zugänglich geworden: es handelt sich in der Tat um eine kleine Pastoralsinfonie, und es fällt schwer zu glauben, dass Beethoven von Boccherinis Vogelkonzert mit Wachtel, Kuckuck u.s.w. als Ensemble keine Kentniss gehabt haben sollte [2]):

---

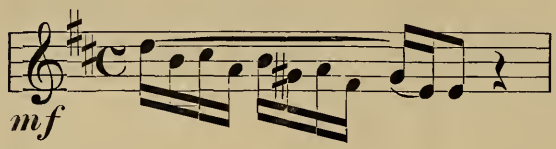
[1]) Mainz, Schott.

[2]) Schon Jannequin hatte loriot, caille und coucou „au bord d'un ruisseau" konzertieren lassen; *Brenet* a. a. O. S. 178.

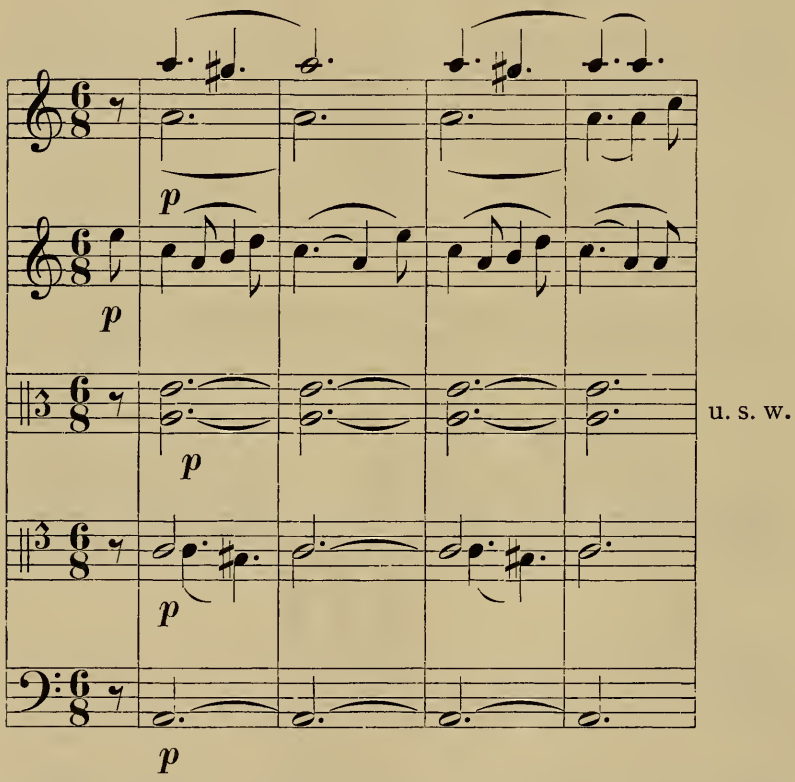

Allegro giusto.
Viol. I.
Viol II.
p [Lerche]
Viola.
p [Wachtel] [Kuckuck]
Vcl. I.
p
Vcl. II.
pp

u. s. w.

Auch die fliessende Figur



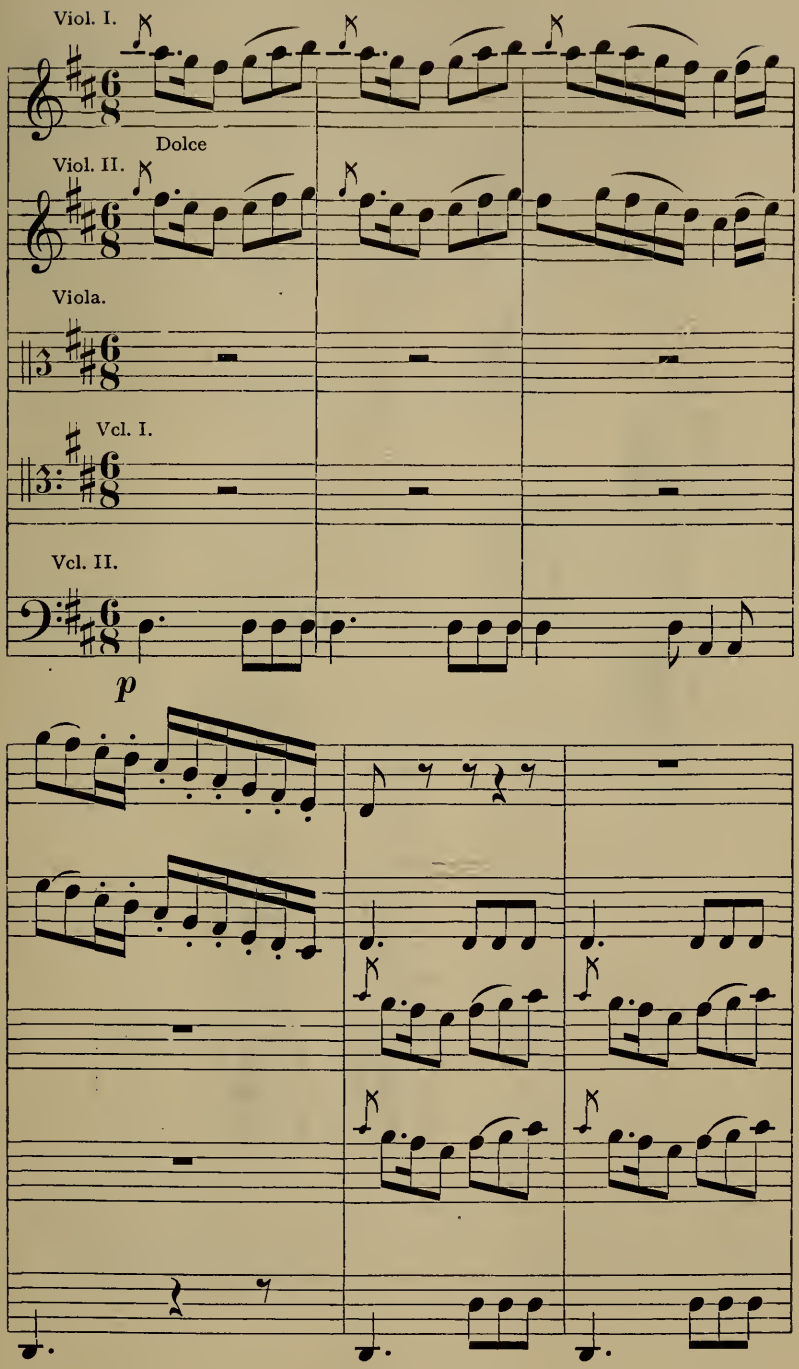
ist auffallend. Der zweite Satz trägt die Überschrift: „I pastori ed i cacciatori", beginnt mit einem melancholischen Dudelsack:

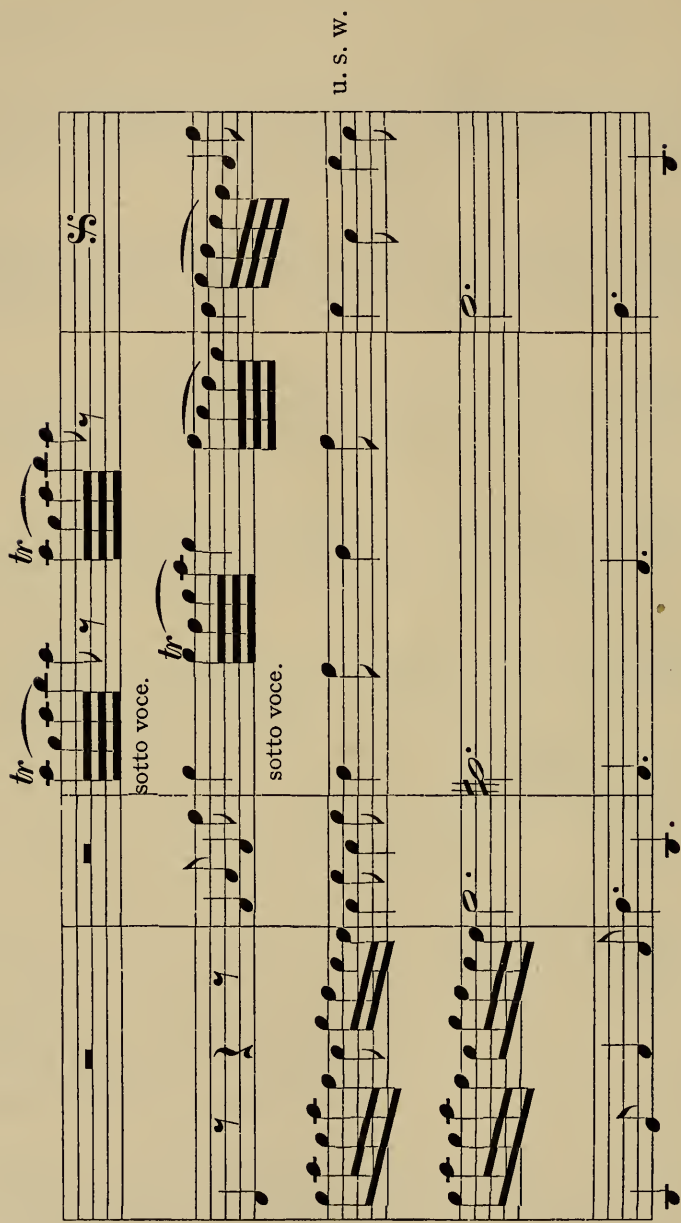


mit fröhlichem Hörnerruf als erstem Gegensatz. Auch die Form des Ganzen ist eigenartig: nach dem 3. Satz (Menuett) wiederholt Boccherini den zweiten Teil des ersten Satzes.

Der erste Satz eines anderen Quintetts (Op. XII No. 6) ist Pastorale überschrieben und arbeitet wieder mit altem italienischen Volksgut:

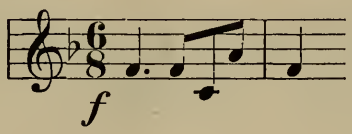
Pastorale.



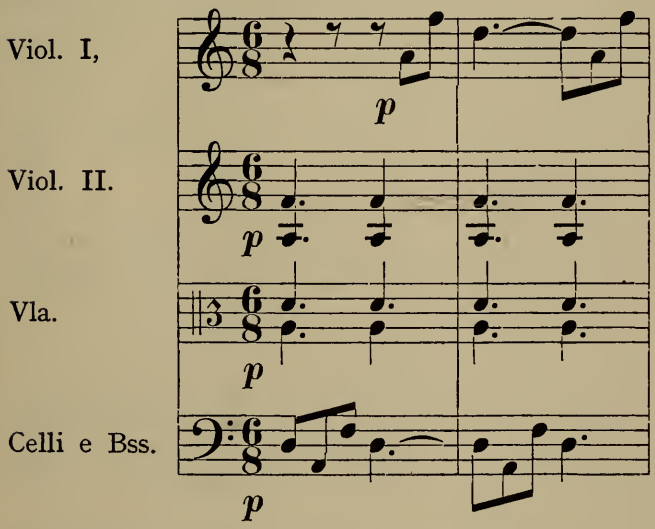


Auch hier scheint die Bestimmung „per il Natale" zweifellos. Zwei weitere Pastorales stehen in Boccherinis Op. 2 (Six Trios à 2 Violons et Violoncelle, No. 6 und Op. 45 (Six nouveaux Quintetti

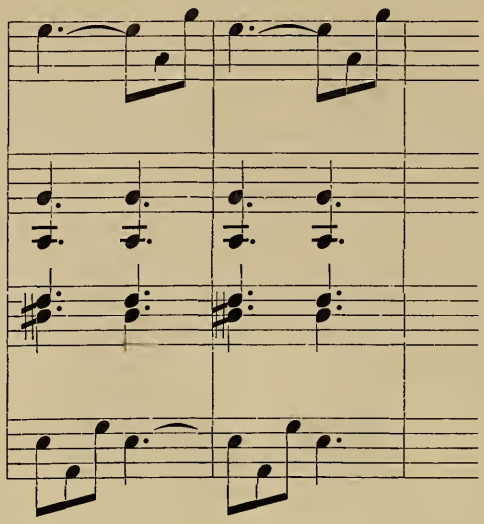
pour Flute ou Oboe, 2 Violons, Alto et Violoncelle. 1 Livre No. 1, componirt 1797 [1]). Einer Sinfonia campestre von *Asioli* [2]) sei nur im Vorübergehen gedacht. Aus dem Mannheimer Lager bilden neben Vogler eines der letzten Zeugnisse die einsätzige „Promenade"-Sinfonie von Carl Stamitz und die Sinfonie pastorale von Toesca de Castellamonte [3]), deren Verfasser zweifellos in Carl Theodor *Toeschi* (geb. um 1760, 1780 Violonist in der Münchner Kapelle) zu agnostizieren ist. Toeschi fusst mit dem thematischen Material seines Satzes auf Cannabich und der Tradition, die sich in Bezug auf den Typus des Hirtenthemas herausgebildet hatte; sein Hauptthema lautet:



Im Bau verrät er die Zugehörigkeit zu einer Periode, in der auch die Kleinen in Bezug auf Construktion und Symmetrie etwas Tüchtiges gelernt hatten. So kommt er in seiner Durchführung auf folgende ebenso einfache als wirksame Gedanken kanonischer Verwertung seines Themas:



[1]) *Picquot*, Boccherini, Paris 1851 S. 87 und 132.
[2]) Hausbibliothek Berlin.
[3]) Staatsbibliothek München.



u. s. w.

Im Ausdruck gibt sich das Stück erstaunlich „modern", man fühlt sich wiederholt an die Jugendweise Carl Maria von Webers erinnert, so bei der Übergangstelle S. 6 u. s. w. der Partitur und bei der Fassung des aus dem ersten entwickelten zweiten Themas.

Die eben erwähnte „Promenade"-Sinfonie producierte Carl *Stamitz* 1785 in einer „grossen musikalischen Akademie" zu Hamburg. Nach Sittards Bericht [1]) war sie in vier „Vorstellungen" abgeteilt. Die erste stellte eine „Gegend champêtre" vor; die zweite ein Donnerwetter; die dritte die dunkle Nacht und die letzte die Parforcejagd von Versailles" (C. Stamitz stand damals in den Diensten des Herzogs von Noailles).

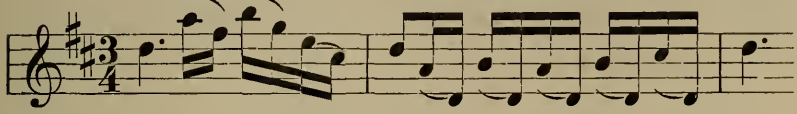
Sehr ergiebig an kleinen Programmstücken ist *Gregor Josef Werners*, des Vorgängers von Haydn im Dienste der Esterhazy „Neuer und sehr curios-musikalischer Instrumental-Calender" [2]). Werner nahm sich darin vor, die zwölf Monate des Jahres in je einer Triosuite (2 Violinen und Bc) „nach eines jedweden Art und Eigenschafft mit Bizzarien- und seltzamen Erfindungen" zu charakterisieren. Eine Anzahl dieser drolligen, wie Schering wohl richtig meint, durch Vivaldis Jahreszeiten angeregten Stücke behandelt uns hier interessierende Vorwürfe: In der April-Partie gilt der zweite Satz einem „spielenden Schäfer" (il pastore fischiante,

[1]) Geschichte des Musik- und Conzertwesens in Hamburg. Altona und Leipzig 1890 S. 133 ff.

[2]) *Pohl*, Haydn I, 371 ff; *Schering* (Conzert) 59 ff.; *Klauwell* a. a. O. 60—68.

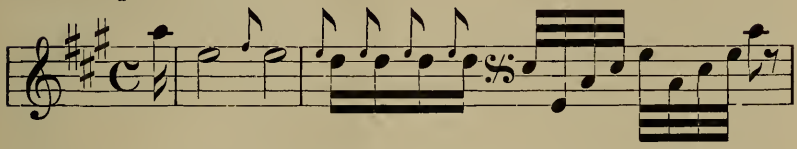
wörtlich der pfeifende Schäfer) und sogleich stellt sich ein Pastoralthema von unzweifelhafter Familienähnlichkeit mit den Gebilden von Kerll und Leopold Mozart ein:

Alegretto.

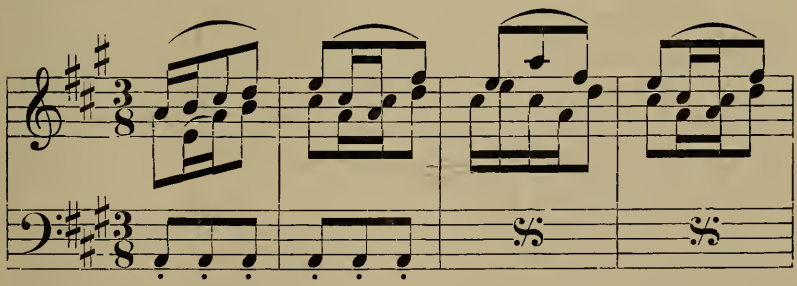


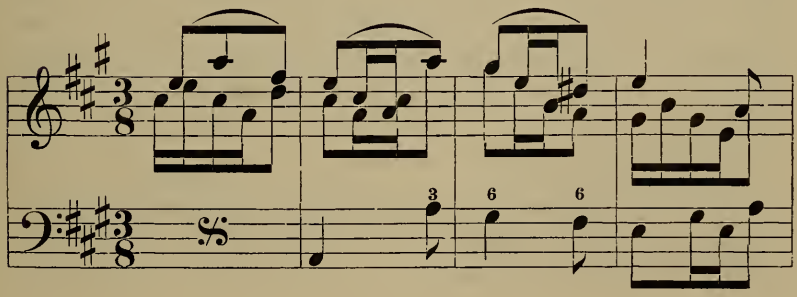
Im Mai schlägt wie billig eine Nachtigall (3. Satz):

Tempo ordinario.

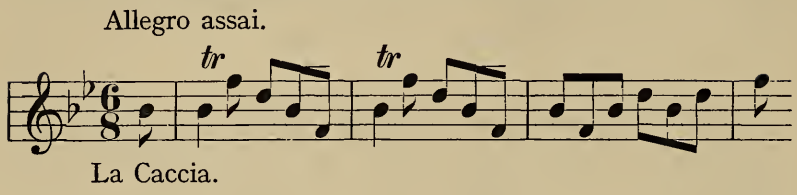


Im Juli gibt es (als 3. Satz) ein Donnerwetter „La Tempestà" in d-moll mit energischen Rhythmen, Tremolos und jagenden 32tel-Passagen, an denen sich auch der Bc. beteiligt; dies Miniaturgewitter wird im 4. Satz von Tempo quieto abgelöst. Der September bringt als zweites Stück ein „Pastorale":





Im Oktober darf die Jagd nicht fehlen (Satz 4):



Im November nimmt Werner Gelegenheit, als 3. Satz die Tempestà di Mare „ein Sturmwetter auf der See" anzubringen, das die Interessenten solcher Musik zweifellos mit Sicherheit zu hören erwarteten. Die Schilderung geschieht mit 16tel-Passagen, einem Polonaisen- und auch dem sog. lombardischen Rhythmus.

Dittersdorf hat bekanntlich aus descriptiven Orchesterstücken insbesondere „*charakterisierten* Sinfonien", wie er sie nennt [1]), eine Art Spezialität gemacht. Seine Ovidkompositionen sind in Aller Munde und, soweit in Stimmen oder Partitur erhalten (No. VII und XII sind im Original nicht mehr nachweislich, nur Klavierauszüge zu Sinfonie VII, IX und XII befanden sich 1890 im Besitz von Liepmannssohn-Berlin), auch durch die Neuausgabe von Josef Liebeskind [2]) leicht zugänglich. In die Linie unserer Untersuchungen gehören davon schon der letzte Satz der 1. Sinfonie („die vier Weltalter"), in dem das eiserne Zeitalter Ovids — „de duro est ultima ferro" — charakterisiert wird. Es ist ein Kampfgemälde, das seine Mittel offensichtlich der Tempestà-Literatur entliehen hat. Der erste Satz dieser Sinfonie ist, nebenbei gesagt, ein Stückchen feinstes Rococo und auch der dritte (charakteristisches Menuett) vortrefflich.

Verwandtschaft mit den Tempêtes zeigt auch „Phaetons Sturz" (letzter Satz der 2. Sinfonie), aus dem schon Hermes [3]) Sturmesrasen, Wolkenbrüche, Hagel- und Donnerwetter heraushören wollte. Der von Zeus geschleuderte Blitz wirkt übrigens im ganzen Rahmen und Zusammenhang — auf historisch geschulte Hörer wenigstens — nicht so harmlos, wie uns Klauwell (a. a. O. S. 93)

---

[1]) Lebensbeschreibung. Leipzig 1801 S. 230.

[2]) Leipzig 1899, Gebrüder Reinecke. No. V und VI sind dort umgestellt gegenüber der Reihenfolge bei Hermes (s. u.).

[3]) Analyse de XII Métamorphoses tirées d'Ovide et mises en musique par Mr. Charles Ditters de Dittersdorf, Breslau 1786. Deutsch von *Thouret* Berlin 1899. Abdruck des Originals bei *Krebs*, Dittersdorffiana, Berlin 1900 S. 167 ff. Auch in Dittersdorf's Oratorium Hiob kommt ein Gewitter vor.

glauben machen möchte. In der 3. Sinfonie („Verwandlung Aktäons in einen Hirsch") vernehmen wir dann ein entzückendes Wellengemurmel der sordinierten Violinen und Bratschen zum Bad der Diana:

„Hic dea silvarum venata fessa solebat
Virgineos artus liquido perfundere rore."

Unter den frühen Symphonien *Josef Haydns* befinden sich bekanntlich einige Programmsinfonien [1]). Was deren Vorwurf angeht, so hat sich einmal auch Haydn gleich dem bereits genannten Stamitz, Beeke und Rosetti, denen auf diesem Feld u. A. noch Leopold Mozart, Gossec [2]), Dittersdorf, Mascheck und Wranitzky zuzugesellen sind, wiederholt mit dem unseren Problemen ja nahverwandten Vorwurf der Jagd beschäftigt. In Mandyçewskis Verzeichnis ist die „La chasse" betitelte Sinfonie das 73. Stück (Pohl No. 49); eine Partitur hat neuerlich wieder Franz Wüllner vorgelegt [3]). Auch hier bezieht sich das Programm, wie in Holzbauers Tempestà Sinfonie, nicht auf das ganze Werk, sondern nur auf den letzten Satz.[4]) Diesen hatte Haydn auch selbst in seinem Katalog als selbständiges Werk bezeichnet; ursprünglich hatte er die Einleitung des dritten Akts der Oper „la fedeltà premiata" gebildet. Wer auch die nachkomponierten Sätze auf die Jagd beziehen will, der muss uns billig sagen, was Haydns Lied: „Wüsst ich, dass du mich liebst" mit Jagd zu tun hat, — es stellt den thematischen Stoff zum Andante. Der Jagdsatz ist nebenbei bemerkt ein prächtiges Stück mit seinem gesundheitstrotzenden Anfang, der vortrefflich die Stimmung wiedergibt, in der unter günstigen waidmännischen Umständen (Haydn war bekanntlich ein eifriger Jäger) eine aussichtsreiche Jagd eröffnet wird. Nach Abschluss dieser ersten Gruppe ertönt eine prächtige Fanfare, der auf langem Orgelpunkt ein echt pastoraler dritter Gedanke folgt. Vor der Rückkehr concentriert sich der Stoff fast dramatisch mit 32tel und 64tel Schleifern; hier mag Haydn an den Höhepunkt der Veranstaltung und die Erlegung kapitaler Beute gedacht haben. Auch

---

[1]) *Kretzschmar, H.*, Führer durch den Konzertsaal, 4. Auflage S. 117/8; Gesammelte Aufsätze II, S. 400 ff.

[2]) Gossec wirkte wiederum auf Méhul; vergl. *Brenet*, Histoire de la Symphonie, Paris 1882 S. 42 und 109.

[3]) Leipzig bei Rieter—Biedermann.

[4]) Auch in *Wranitzky's* Sinfonie „La chasse" gilt der Titel nur dem letzten der vier Sätze. Auch er wurde in München in Schauspielen aufgeführt, z. B. als Einleitung in „Die Jäger" von Iffland.

eine 16 Jahre frühere Sinfonie (1765, Mandyçewski No. 31): „Mit dem Hornsignal" und „Auf dem Anstand" betitelt, legt von Haydn's Jägerfreuden Zeugnis ab. Hier kommt durch die Tatsache und Art der im ganzen Werk beibehaltenen Verwendung von vier Hörnern die Jagdstimmung in allen Sätzen zur Geltung. Formell ist in diesem Werk von Interesse die Wiederaufnahme des Anfangs am Schlusse der Sinfonie [1]). In der Esterhazyschen Kapelle müssen vortreffliche Hornisten gesessen haben, die Partien sind virtuos geschrieben, wiederholt wird hoch d, e, sogar fis verlangt [2]). Dem konzertierenden Wesen der vier Hörner stellt Haydn andere konzertierende Instrumente: Flöte, Solovioline und Solovioloncell gegenüber. Als Ganzes reiht sich damit diese Sinfonie jenen Jugendsinfonien Haydns an, die ihre Wurzeln in erster Linie in Konzert und Concerto grosso haben, die uns so lehrreich ein Stückchen Genesis der Sinfonie mit ungemein interessanten Formversuchen zeigen, soviel köstliche Musik bieten und im öffentlichen Musikbetrieb mit so vielem Anderem (z. B. Rosetti, Mozarts besten Jugendsinfonien, Voglers C dur Sinfonie) „vornehm" ignoriert werden. Weiter haben wir pastorale Klänge in der Sinfonie „le matin" (auch Vogellaute), sodann im letzten Satz von l'ours oder in der D-dur-Sinfonie mit dem kroatischen Thema (Mandyçewski 104) oder im Menuett und Musette-Trio der G-dur-Sinfonie (Mandyçewski No. 88, Pohl No. 58) oder dem Ländler-Trio der Es-dur-Sinfonie (Mandyçewski No. 91, Pohl No. 63) und im Trio der F-dur-Sinfonie (Mandyçewski No. 67, Pohl No. 38) mit der Musette-Begleitung auf nach f herabgestimmter G-Saite der zweiten Violine; von der feinen Watteau-Stimmung einzelner idyllischer langsamer Sätze abgesehen. Einzelner: denn im Ganzen sind Haydns langsame Sätze, wie schon Zelter bemerkte [3]), „nicht von der sentimentalen und rührenden Gattung". Eine Tempestà-Sinfonie stellt vor, bezw. einen Tempestà-Satz enthält die „le soir" betitelte Sinfonie (Mandyçewski No. 8). Auch hier steht der Sturm im letzten Satz; er bricht nach kurzer Einleitung „etwa die Schwüle vor dem nahenden Sturm ausdrückend" (Pohl I, 289)

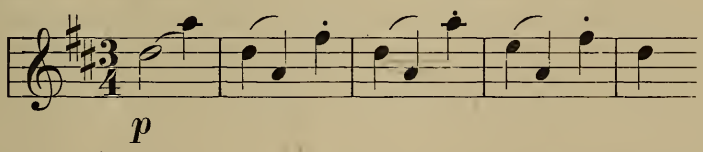
---

[1]) Dementsprechend ist Kretzschmar, Aufsätze II, 416 zu berichtigen.

[2]) Seit 1762 wirkten Thad. *Steinmüller*, seit 1763 *Karl Franz* als Hornisten in der fürstlichen Kapelle. Pohl a. a. O. I, 266 ff. Franz kam 1787 in die Münchener Hofkapelle († 1802).

[3]) Allg. mus. Zeitung 1802 Sp. 38.

jäh herein [1]). Nicht ganz leicht zugänglich ist ein anderer sinfonischer Sturm bezw. ein Gewitter Haydns, das in seiner Musik zum König Lear [2]). Es ist der dritte der sechs Orchestersätze, die Haydn zu Shakespeares Tragödie geschrieben hat; der Blitz wird hier mit 32tel Figuren von Streichern und Bläsern gemalt, wobei insbesondere die *Flöten* realistisch herangezogen sind; der Donner mit Bassfiguren und bemerkenswerter Verwendung der Pauke (ich benutze die von Daffner aufgefundene Dresdener Partitur). Der Abzug des Gewitters kommt nicht eigentlich zum Ausdruck, noch kurz vor dem Schluss lässt Haydn das Orchester dröhnen und grollen. Das Stück ist als Malerei sehr bemerkenswert und dürfte, falls es Beethoven überhaupt kannte, seine Palette bereichert haben. Wir haben von Haydn auch eine Sinfonie (Mandyçewski No. 65), die von manchen Autoren (Kretzschmar u. A.) als „per il natale", als Weihnachtssinfonie angesprochen wurde. Schon Pohl hat nachgewiesen, dass im Adagio-Mittelsatz eine in der Charwoche gesungene Lamentation verwendet wird; das Werk dürfte deshalb mit Nef [3]) richtiger in die vor-österliche Zeit zu verweisen sein. Auf einem Mss. der fürstl. Fugger'schen Bibliothek zu Augsburg endlich steht: „Sinfonia Pastorella.... Del Sigre Hayden" (Streicher und zwei Hörner); das Stück zeigt auch nicht eine Spur Haydn'schen Geistes und stammt zweifellos nicht von Josef Haydn. Seiner Aufgabe wird es mit den traditionellen Mitteln handswerksmässig gerecht, von Interesse ist dabei aber wiederum das Auftauchen folgenden Themas:



im letzten Satze.

Der Tempestà- und Gewittermalerei nahe verwandt ist auch das Erdbeben am Schlusse von Haydns „Sieben Worten unseres Erlösers am Kreuze (1785) [4]): Sette Sonate con un introduzzione

[1]) Partitur G. A. S. 22. — Thayer verweist (III² S. 102) auch auf Haydn's 8te englische Sinfonie, welche laut Harmonicon 1825 (Bd. III S. 112) „die Unterbrechung eines ländlichen Festes durch ein Gewitter" schildere. Die Partitur straft jedoch dies Programm Lügen.

[2]) *Daffner, H.*, Haydn und Shakespeare. Shakespeare-Jahrbuch 1914. S. 51 ff.

[3]) A. a. O. S. 154.

[4]) Vergl. *Sandberger*, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, I, S. 261 ff.

ed al fine un terremoto". Es ist ein ausgezeichnetes, kraftvolles und conzises Stück, das dem Vorwurf mit seltsamen chromatischen Gängen, wuchtigen Schleifern, Trompetenstössen und Paukenschlägen gerecht wird, ein erschütternder Abschluss des Golgathadramas, das sich Haydn in diesem Werk musikalisch zu schildern zur Aufgabe gemacht hatte.

Endlich haben wir bei Haydn auch noch eine orchestral-vocale Tempestà, eine Vorstudie zum Gewitter in den Jahreszeiten: „Der Sturm-Chor mit Begleitung des Orchesters" [1]). Der Hymnus wurde am 24. Februar 1792 nach Griesinger als erste Komposition Haydns zu einem englischen Text in einem Salomon-Conzert aufgeführt und erwarb seinem Schöpfer „vielen Credit in der Sing-Music bey denen Engländern". Die Worte waren von dem bekannten Dichter der „Lausiade" Peter Pindar (John Wolcot 1738—1819). Auch hier wird Windesbrausen, Donner und Blitz sowie die Angst der Menschen vor der Naturgewalt mit ähnlichen Mitteln wie den soeben besprochenen sowie mit starken dynamischen Contrasten kraftvoll (im Orchester auch mit Beiziehung von zwei Posaunen) und mit Hilfe trefflichen Chorsatzes gemalt. Ein Appell an „sanfte Ruh" bildet den Dur-Mittelsatz und verlöschenden Abschluss der wirksamen Composition.

Von Anbeginn ist Beethovens Pastoralsinfonie mit Haydns „Jahreszeiten" in Parallele gestellt [2]) und folgerichtig sind die Scenen in Haydns Sommer als eine Art Vorstufe zu Beethovens Werk bezeichnet worden [3]). Der Text des Oratoriums ist, wie wir durch Friedländers Studie wissen, in viel höherem Masse van Swietens Eigentum, als man vordem annahm. Über das, was van Swieten aus Thomsons Jahreszeiten zu machen wusste, kann und muss man m. E., ohne gewisse formelle Vorzüge zu läugnen, anderer Meinung als Friedländer sein. Van Swieten hat fast alle tieferen und echt poetischen Gedanken Thompsons beseitigt; seine „Dichtung" ist beherrscht vom Utilitätsprincip, von der fast stets obwaltenden Erwägung, was die Natur dem Menschen nützt und

---

[1]) Alte Partitur mit deutschem und italienischem Text bei Breitkopf & Härtel 1792. *Pohl*, Haydn in London S. 190. Originaltext mitgeteilt bei *Griesinger* G. v., Biographische Notizen, Leipzig 1810 S. 47.

[2]) Allgemeine musikalische Zeitung 1809 (April) S. 436.

[3]) *Kretzschmar*, *H.*, Führer (Oratorien) 1890 S. 226. *Friedländer*, *Max*, Van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten. Jahrbuch Peters 1909 S. 54. Vergl. auch C. M. Zoofania, Haydniana, Musica d'oggi, Dezember 1922 (Jahrg. IV N°. 12).

schadet, und ausserdem war der Verfasser geradezu darauf versessen, Haydn Gelegenheit zu Tonmalerei, insbesondere solcher im Kleinen zu geben. Weder zu dem einen noch zu dem anderen Princip gibt Thomsons Dichtung Anlass. Dass van Swieten Haydn für diese Malereien wie für andere Dinge, über die vor allem der Komponist zu befinden hat, Anregungen gab und Vorschriften machte, die Haydn gutmütig weitgehend befolgte, wird durch die von Friedländer uns übermittelten Randglossen zum Text des hochmögenden Herrn k. k. Bibliothekpräsidenten zur Gewissheit erhoben. Haydn gehorchte aber teilweise nur seufzend und murrend, wie aus seinen Äusserungen zu Griesinger über das Unpoetische der Textvorlage zu „Hopsasa, Hopsasa, es lebe der Wein" und „O Fleiss, o edler Fleiss" ebenso hervorgeht, wie aus der Bemerkung zum Froschgequake: dass van Swieten diese Stelle verlangt, er, Haydn, sie Grétry entliehen habe, und dass „dieser gemeine Gedanke mit dem ganzen Orchester bald verschwinde, aber im Klavierauszug nicht bestehen könne."

Übereinstimmend und ausführlicher berichtet *Dies* [1]: „Haydn war bey den Jahreszeiten oft über die vielen mahlerischen Darstellungen oder Nachäffungen verdriesslich; vorzüglich missfiel ihm das Gequake der Frösche, er empfand das Niedrige darin, und suchte es dem Gehör zu verbergen. Swieten tadelte ihn deswegen, brachte ein altes Stück von *** zum Vorschein, worin das Korax mit hervorstehendem Prunke gesetzt war und suchte Haydn zu bereden, es nachzuahmen. Dieser, darüber endlich aufgebracht, beschloss, sich ferner nicht mehr hudeln zu lassen und drückte seinen Unwillen in einem Briefe aus, in welchem er schrieb: „es würde besser sein, wenn der ganze Quark nicht da wäre." Dieser Brief lief durch mehrere Hände und erschien sogar in der Zeitung für die elegante Welt. Swieten war über die öffentliche Erscheinung des Briefes sehr entrüstet und liess es Haydn lange Zeit hindurch empfinden".... Haydn sagte von den Jahreszeiten, dass er um dieselben aus dem ewigen Einerley der Nachahmungen herauszuheben auf den Einfall kam, in der Schlussfuge die *Trunkenheit* darzustellen. „Mein Kopf", sagte er, „war so voll von dem tollen Zeuge: „es lebe der Wein, es lebe das Fass", dass ich alles darunter und darüber gehen liess. Ich nenne daher die Schlussfuge

---

[1]) Biographische Nachrichten, Wien 1810, S. 180 ff. Vergl. auch S. 159 ff.

die besoffene Fuge." Und ähnlich Carpani [1]: Osservato aveva il Barone (van Swieten) che sebbene la musica non abbia un linguaggio, pure come sa esprimere a maraviglia gli affetti cosi può colorire e distinguere le imagini, mercè la imitazione degli affetti analoghi.... Aveva pure osservato.... che sebbene qua e là s'incontrino nelle produzioni de' valenti maestri dei cenni di questa imitazione nulla dimeno un tal campo restava presso chè tutto a scorrere, e l'additò al nostro Haydn; l'impreso da tartarsi fu un oratorio tutto di genere descrittivo.... Il Barone.... avrebbe voluto un maggior numero di tali imitazioni e tormentava il nostro maestro per chè facesse sentire le rane nelle sue quattro stagioni; ma l'Haydn tenne sodo, e non volle impanatarsi alla greca per dar gusto al cattedratico Barone."

Es ist wichtig diesen Sachverhalt zu kennen, um Haydns Stellung zur descriptiven Musik vollkommen zu verstehen; nur so erklärt sich die etwas aufdringliche Häufung von Detailmalerei, die bekanntlich auch Beethoven zu ablehnenden Bemerkungen veranlasst hat. Carpanis Darstellung bestätigt auch die Vermutung Friedländers, dass van Swieten bei der Schöpfung Haydn ebenfalls Vorschriften gemacht haben werde.

Auf diese Malereien ist seit den ersten Besprechungen der beiden Oratorien durch Zelter[2]) und Carpani bis zu Kretzschmar, Schering und die Musikkritik der jüngsten Gegenwart immer wieder hingewiesen worden, so dass sich ein näheres Eingehen erübrigt. Es ist auch längst bemerkt worden, dass bei Haydn die Tonmalerei dem entscheidenden Textwort *voranzugehen* pflegt. Für unseren Zweck sei nur erinnert in der Schöpfung an die programmatische Überschrift der Einleitung: „die Vorstellung des Chaos"; an die Schilderung von Sturm, Blitz und Donner in Raphaels Recitativ (No. 3), die Wassermalerei in dessen Arie No. 6, den pastoralen Ton alla Siciliano in Gabriels Arie No. 8, die feine Illustration des leisen Mondesganges in Uriels Recitativ No. 12, die Vogelstimmen in Gabriels Arie No. 15, den abermaligen alla Siciliano-Ton in Raphaels Recitativ No. 12 zur Schilderung der Herden, an die pastorale Idylle im Vorspiel des dritten Teils (mit Verwendung

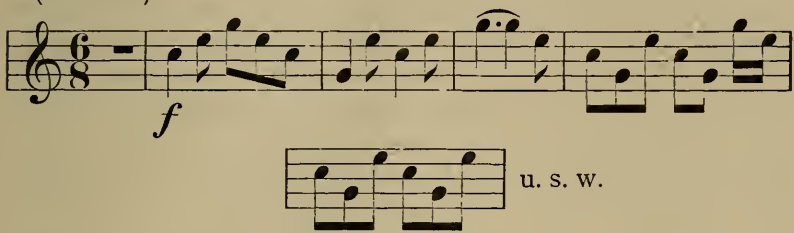
---

[1]) Le Haydine overo lettere su la vita e le opere del celebre maestro Guiseppe Haydn. Milano 1812 S. 164 ff. Über Stendals Plagiat au Carpani vergl. *Rolland, R.*, Anhang zu Bayles Briefen über den berühmten Komponisten Jos. Haydn. Leipzig — Zürich 1922. S. 151 ff.

[2]) Vergl. auch die Besprechung der Jahreszeiten Allg. musikal. Zeitung, 1804 N°. 31.

von drei Flöten), die Naturbetrachtungen Adams und Evas im Duett No. 32. In den *Jahreszeiten* an die Programm-Ouverture: „Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar"; an den Pastoralton mit vielen liegenden Bässen in Chor No. 2, den „flötenden" Landmann in No. 4, die Malerei des Regens in Chor No. 6, im Recitativ No. 10 an den bekannten dreimaligen Hahnenruf [1]). Mit dem „munteren Hirten" in No. 11 erscheint auch wieder das traditionelle Hirtensignal auf Orgelpunkt der Tonika:

(F-Horn.)



Im Recitativ der Hanne No. 16 interessiert uns vor allem der rieselnde Bach; im Gewitter No. 18 erkennen wir u. a. die von Haydn selbst in seinen bisherigen Stürmen und Gewittern geleistete Vorarbeit [2]), die analoge Betätigung von Flöten, Violinen, Posaunen, Bässen, Pauken für Blitz, Sturm, Donner, mittels deren er hier die höchste seiner bisherigen und vieler nachfolgenden Leistungen auf diesem Gebiet erklimmt, obwohl es sich nicht um Gewittermalerei mit immanentem Ausdruck des menschlichen Schreckens, sondern Abwechslung zwischen beiden Motiven handelt, wie es sich für den Componisten aus dem Text ergeben musste. Im anschliessenden Terzett No. 20 begegnen wir also der von Haydn selbst fatal empfundenen Froschmalerei, (der übrigens auch Dittersdorf in seiner Latona-Sinfonie gehuldigt hatte), aber auch Wachtelruf und Grillenzirpen. Während der Sommer nur durch eine achttaktige Einleitung („die Morgendämmerung") eröffnet wird, geht dem Herbst wieder ein längeres Instrumentalstück, „des Landmanns freudiges Gefühl über die rei-

[1]) Friedländer a. a. O. wünscht im zweiten Ruf als höchste Note a statt c, das ergiebt musikalisch logisch in den Spitzennoten die Folge g-a-b, scheint mir aber der zweifellos auf Naturbeobachtung beruhenden Absicht zu widersprechen.

[2]) In Haydns Opern finden sich auch mancherlei hier einschlägige Malereien, insbesondere im l'incontro improviso, l'isola disabitata und Orlando Palatino (Wasserwogen, Sturm).

che Ernte" voran. Für die Jagdscenen war Haydn durch „la chasse" und die französische Oper vorbereitet und brachte zu ihrer Komposition überdies die Erfahrungen selbst so lang geübten Waidwerks mit.

Alle Errungenschaften der bisherigen Entwicklung der descriptiven Musik hatte Haydn in den beiden Oratorien verwendet,[1]) der Instrumentalmusik des Melodrams, der Pantomimen, des Oratoriums, der Oper u. s. w. Er kannte die Tempêtes und Tempestàs, auch Holzbauers einschlägige Versuche; kannte die Nachtigallen von Händel, Rameau (Hippolyte et Aricie V, Schluss) und Benda (Romeo II, 1, 1778); Rameaus Chaos (Zais 1748), Gewitter und Sturm bei Schweitzer (Alceste 1773), Benda (Ariadne und Medea); kannte Vivaldis Cimento, Händels Allegro e pensieroso, Telemanns Tageszeiten nach Zachariae (Mss. der Bibliotheken Hamburg und Berlin) mit ihren vier, dem Morgen, Mittag, Abend und der Nacht gewidmeten Cantaten; kannte Glucks Naturbilder, aber anscheinend auch Destouches und Campra: die Art, wie er Soli und Chöre in das descriptive Orchester hineinsetzt, benutzt ebenso die Errungenschaften der französischen Oper, wie sich die Jagdscene der Jahreszeiten als eine unverkennbare Weiterbildung der analogen Scene in Philidors Tom Jones (I, 3 D'un cerf dix cors; 1765) entpuppt.

Mozart ist ungeachtet der vielen klassischen Beispiele von Situationsmalerei in seinen Opern, insbesondere in Così fan tutte, Don Giovanni und Zauberflöte doch viel weniger ergiebig für unsere Untersuchung als Haydn. Vom Sturm in Idomeneo, den wir der französischen Oper verdanken, war schon die Rede. In den Sinfonien sind hier einschlägig die vielen überschriftslosen Bergeries insbesondere der Jugendsinfonien, die schon von Schulz[2]) und Anderen zutreffend nach ihrer Art, nämlich als echte Schäferpoesie des Rococo charakterisiert worden sind.

Mit Haydn, Mozart und Vogler sind wir in die *unmittelbare Sphäre Beethovens* vorgedrungen; das Pastoralgemälde mit Gewitter in den Jahreszeiten wurde sofort berühmt und musste bei allen zunächst nach ihm erscheinenden Versuchen auf demselben Gebiet zum Vergleich herausfordern.

---

[1]) *Arnold* a. a. O. S. 203 stellt das (bei der Gewittermalerei) befremdlicher Weise in Abrede.

[2]) Mozarts Jugendsinfonien. Leipzig 1900 S. 2, 61, 89.

Wir haben nun noch jenes frühere, rein sinfonische Werk, das sich eine ganz ähnliche Aufgabe wie Beethovens Pastorale stellt, zu besprechen, das Werk, von dem ausnahmsweise also auch einmal Thayer als geschichtliche Voraussetzung einer beethovenschen Schöpfung ausführlicher Notiz genommen hat: des oben erwähnten *Knecht* „Portrait musical de la nature." Der erste, der wieder nachdrücklich darauf aufmerksam machte, war Fétis, zuerst in seiner Biographie universelle (unter Knecht) [1]: „C'est ce même thème que Beethoven a traité plus tard dans sa Symphonie pastorale." Fétis scheint zu glauben, dass Beethoven das Werk von 1784 nicht gekannt habe; er registriert wenigstens „die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne" von 1794 mit den Worten: „Beethoven, qui n'avait certainement aucune connaissance de cette composition, a fait du même sujet l'avant dernière partie de sa symphonie pastorale." Näher ging Fétis dann auf Knechts „Portrait" ein in einem Artikel der Revue & Gazette de Paris vom 28. Oktober 1866. Einen Auszug daraus brachte Bischoff in seiner niederrheinischen Musikzeitung am 1. Dezember 1866 [2]. Bischoff hält es nun für durchaus wahrscheinlich, dass Beethoven die erste Idee zu seinem Werk durch Knecht bekommen hat, und begründet seine Meinung mit dem Hinweis, dass Beethoven die Publikationen des Bossler'schen Verlags in Speyer, in dem Knechts Porträt erschienen war, schon aus dem Grunde aufmerksam verfolgt haben werde, weil seine eigenen Erstlingssonaten 1783 im gleichen Verlage herausgekommen waren. Es kann natürlich nicht die Rede davon sein, Beethoven in das Licht eines Plagiators an dem bescheidenen Biberacher Musikdirektor zu setzen; dass aber sein Gedankengang von Knechts Gedankengang — von der Ausführung gänzlich abgesehen — inspiriert wurde, dafür spricht für jeden unbefangenen Beurteiler die einfache Lesung des Knecht'schen Programms. Es mag hier nochmals seine Stelle finden:

Le Portrait musicale de la Nature, ou grande symphonie à deux violons, alte et basse, avec deux flûtes traversières, deux hautbois, fagots, cors, trompettes et timbales *ad libitum*. Laquelle va exprimer par le moyen des sons:

---

[1]) 1. Auflage. 1837—44; 2. Auflage 1878 S. 62.

[2]) Vergl. auch *C. P.* Allgem. musik. Zeitung 1868 No. 19 eine „alte Pastoralsinfonie"; Tappert a. a. O. (N. Z. 1868 No. 41) S. 351; Prodhomme, les Symphonies de B. Paris 1906 S. 234; Kauffmann a. a. O., Ohne Belang sind die Notizen in der „Musik" 2. Septemberheft 1902 und „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" 1902 No. 12.

„1°. Une belle contrée où le soleil luit, les doux zéphirs voltigent, les ruisseaux traversent le vallon; les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergère fait entendre sa douce voix.

„2°. Le ciel commence à devenir soudain et sombre; tout le voisinage a de la peine à respirer et 'seffraye; les nuages noirs montent, les vents se mettent à faire un bruit, le tonnère gronde de loin et l'orage approche à pas lents.

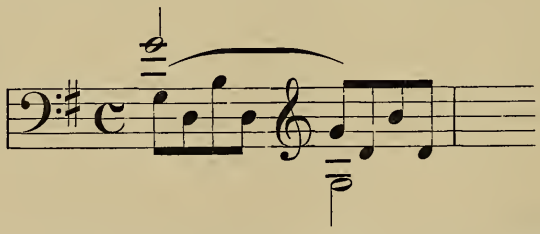
„3°. L'orage accompagné de vents murmurans et de pluie battans, gronde avec toute la force; les sommets des arbres font un murmure et le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable.

„4°. L'orage s'appaise peu à peu, les nuages se dissipent et le ciel devient clair.

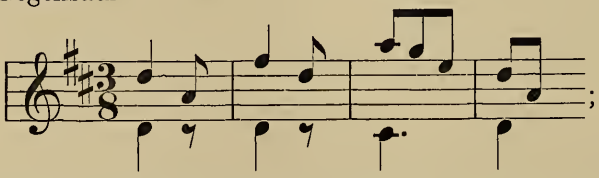
„5°. La nature, transportée de la joie, élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives graces par des chants doux et agréables.

„Dédiée à monsieur l'abbé Vogler, premier maître de chapelle électorale de Palatin-Bavarois, par Justin Henri Knecht, Publiée se vend à Spire chez Bossler, conseiller."

Knecht beginnt die Malerei seines (charakteristischer Weise also Vogler gewidmeten) Landschaftsbilds sogleich mit dem herkömmlichen Thema in Bratschen und Viol. I):

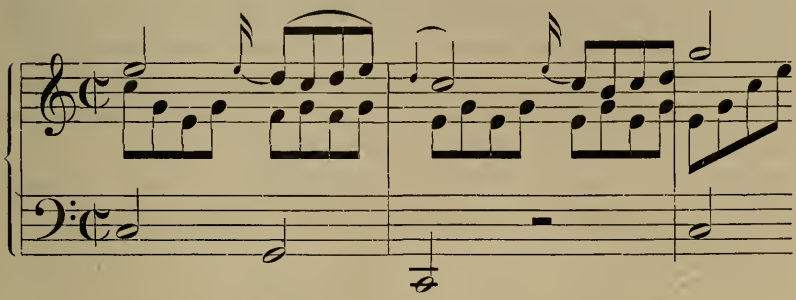


in solch pastoralem Weben geht es weiter, einige Vogeltriller (les oiseaux gazouillent) beleben das Bild, wir gelangen in die Dominanttonart. Hier Taktwechsel und es erscheint ein Andante pastorale als Gegensatz



Darnach Rückkehr zum G-dur Allegretto, Überleitung zur Un-

terdominante und nun folgt als zweiter Gegensatz eine Vilanella grazioso (sic!), von der Fétis meinte, ihre Motive seien „nichts weniger als gewöhnlich":

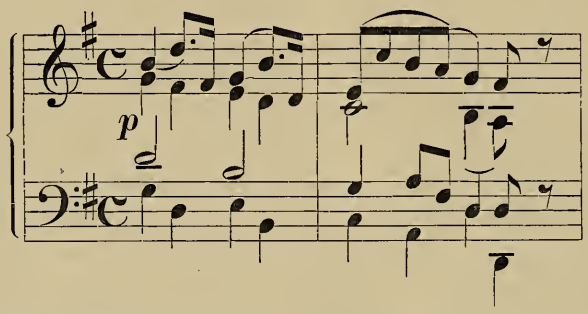


Nach dieser, einige 50 Takte ausgesponnenen Episode stellt sich der Hauptteil in G dur wieder ein, und der Satz gedeiht zum Abschluss. Das Stück ist an sich abwechslungsreicher, als man nach Fétis' Ausführungen glauben sollte, der durchgängige Pastoralton war wohl gerade Knechts Absicht. Es lassen sich auch einige der Einzelheiten des Programms in dem vorletzten Stimmungsbild unterbringen; für den Wasserfall allerdings und die springenden Hämmel, auf welche C. P. glaubt mit Fingern deuten zu können, vermag ich keine Symbole zu entdecken: der Komponist hat sie wohl auch nur angeführt, um die Phantasie des Zuhörers möglichst im Sinne Watteaus einzustellen.

Der Anfang des 2. Satzes knüpft an den ersten an und steuert sehr bald programmgemäss und nicht ungeschickt mit rhythmischen Accenten, Harmonik, Contrabassfiguren, zuletzt stringendo auf das Gewitter los, dessen Darstellung der dritte Satz gilt. Die Gewittermalerei erfolgt mit Geigenläufen, zackigen Figuren, Contrabasspassagen, Trompeten und Pauken; es wird in richtiger Naturbeobachtung durch Momente der Ruhe unterbrochen, während deren sich eine flehende Figur nach Grétry-[1]) oder Holzbauer'schem Vorbild vernehmen lässt, dann folgt erneuter Ausbruch. Fétis weist bei ihm auf die „in der That (vorhandenen) Ähnlichkeiten mit Beethoven, in den detachiert herabgehenden Tönen der Geige durch alle Noten des Accords und den abwärtsgehenden chromatischen Gängen" hin und auch C. P. meint, Knecht habe sich für die aufschlagenden Regengüsse und Schlossen

[1]) Auch in Grétry's Rosière de Salenci gehen Gewittermalerei und Wiedergabe der menschlichen Empfindungen neben einander her.

einer Figur bedient, die einigermassen an die von Beethoven dazu verwendeten Gänge erinnert. Kauffmann[1]) hat die ersten zwanzig Takte dieses Satzes und eine weitere Stichprobe aus dem ersten Teil mitgeteilt. Weit mehr als das Pastoral-Stück verrät Satz II und III auch eine poetische Natur. Der vierte Satz knüpft dann an die flehende Figur von III an und leitet zurück zum pastoralen Hauptthema von I in der Vergrösserung. „Was sofort bei Beethoven das Ende des Sturmes bildet, das allmählige Stillwerden, das Sichverziehen der Wolken, das hat Knecht zu einer ganzen Nummer ausgedehnt". (C. P.) Als Schluss folgt dann der „Inno con variazioni"



mit einem Mittelsatz in D dur „Coro Allegro con brio", nach dem der Inno variiert wiederkehrt.

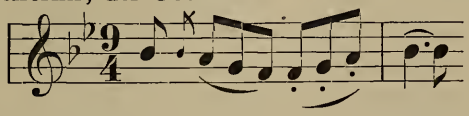
Nach Erfindung, Können, Persönlichkeitsaüsserung und Grundtendenz hält das Werk natürlich mit Beethoven nicht entfernt einen Vergleich aus, ist und bleibt aber dessen ungeachtetn ach Idee und Ausführung der merkwürdigste unter allen Vorläufern zur 6. Sinfonie unseres grossen Meisters. Als ein Werk der Mannheimer Richtung dokumentiert sich das „portrait" auch durch die schon von Fétis hervorgehobene Sorgfalt in der Anwendung dynamischer Nüancen: „in den Contrasten von forte und piano, von crescendo und decrescendo, ja in der plötzlichen Folge von pianissimo auf ein mächtiges crescendo gewahrt man eine bedeutende musikalische Intelligenz". Schliesslich sei auch noch wenigstens kurz erwähnt, dass Wölffl und damit wieder ein Beethoven näher stehender Künstler am 10. Dezember 1800 in Berlin eine „musikalische Badinage" für Clavier aufführte, vorstellend: „Die ruhige

[1]) A. a. O. Notenbeilagen S. 5 ff. Ein Neudruck, bezw. Partiturausgabe des ganzen Werkes hätte schon längst erfolgen müssen und wäre z. B. eine dankbare Aufgabe für die Bonner Beethoven-Corporation.

See, das Aufsteigen eines Gewitters, Blitze, Donner, einen heftigen Sturm, der aber nach einiger Zeit wieder nachlässt — — voriger Zustand der See — Uebergang in ein bekanntes Lied, worüber variirt und phantasiert ward". Und die Kritik[1]) rühmt, dass Wölffl dabei „wirkliche Gedanken" zu Tage förderte, „die sich zufällig zusammen zufinden scheinen und durch vorhandene Kunst zurecht gestellt werden".

* * *

Nach der vorstehenden Überschau kann kein Zweifel mehr bestehen, dass Beethoven für Darstellung des Pastoralen wie für die Gewittermalerei eine feststehende Tradition vorfand; und evolutionistisch, wie er verfuhr, hat er diese Tradition nicht beiseite gestossen, sondern weitgehend benutzt: Der Grundplan basiert in der Hauptsache auf älteren Gebilden; die ausgedehnten Orgelpunkte [2]), die schlichte Einfachheit des 1. Satzes entstammen der Tradition, der Bach fliesst nach grundsätzlich längst angewandter Methode, Beethoven, der Gewittermaler, arbeitet zum Teil mit den insbesondere von Marais, Rameau, Holzbauer, Knecht und Haydn überkommenen Mitteln, der Hirtengesang benützt uraltes thematisches, Beethoven sogar wortgetreu überliefertes Gut. Überhaupt hat Beethoven sich selten so vieler fremder Themen erinnert wie in der Pastoralsinfonie, so im 4. Satz, der (wie der letzte) in seinen Themen vielleicht in Verbindung mit kroatischen Tanzmelodien[3]) steht: für die Formulierung des Bachs bediente sich Beethoven, wie wir an anderer Stelle nachwiesen, eines Gedankens von Grétry, für die Vogelstimmen der Combination von Boccherini; der Gedanke:



aber, wie schon Brenet sah, entstammt Haydns Jahreszeiten („Erwecke die Natur").

Es erübrigt, auf die Binsenwahrheit hinzuweisen, dass ein grosses Kunstwerk nicht als eine Summe von Erinnerungen und Einflüssen zu betrachten ist. Dass Beethoven trotz Benutzung all'

[1]) Allgemeine musikalische Zeitung 1801.

[2]) *Morin* in seinem „Führer" (S. 8) und *Ernest* S. 219 haben sie richtig erkannt ohne sich weiter über sie Rechenschaft zu geben.

[3]) *Reimann, H.*, Rückblicke I 1900, S. 87 ff.

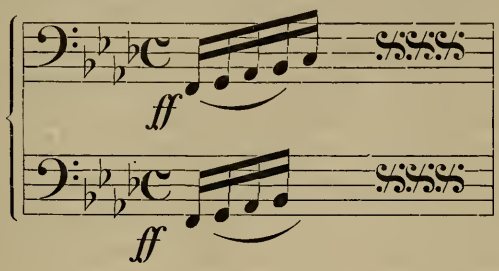
dieser überkommenen Dinge in der 6. Sinfonie selbständig geschaffen hat, steht vor unser aller Bewusstsein [1]). Immerhin seien einige Hinweise zunächst auf seine Modificationen des überkommenen Plans und auf Technisches verstattet. Neu in Beethovens Disposition war zunächst das bekanntlich durch Lokalerlebnisse Beethovens (gleichwiel ob es sich um einen schlaftrunkenen oder an die Luft gesetzten Fagottisten handelt), hervorgerufene „Lustige Zusammensein der Landleute". Schon Tappert bemerkt richtig:[2]) „an den Tanz der Landleute, an eine *humoristische* Verwendung rusticaler Motive dachte J. H. Knecht natürlich nicht." Dadurch kam eine ganz neue Art von Contrastmöglichkeit in den alten Plan, und Beethovens so köstliches Stück, von dem Ambros sagte, es klinge dabei ein Ton mit, wie bei dem Spaziergang von Goethes Faust, trägt ungemein zur Schärfung der in der Sinfonie enthaltenen Gegensätze bei, ohne die Einheit des Gesamtprogramms irgendwie zu gefährden. Im Gegenteil: die scharfabgrenzende Wahl der einzelnen Vorwürfe, die einer reicheren Phantasie entstammende Mannigfaltigkeit der gegenständlichen Motive bewirkt erst die prachtvolle *Concentration* des Ganzen. Dann hat Beethoven im ersten Satz auf Grund des pastoralen Princips der liegenden Bässe eine neue Welt hervorgezaubert. Ihr Beharren verkörpert nicht nur die wohltuende Ruhe, die uns in Wald und Feld umfängt, auf den Orgelpunkten erspriessen auch im Rahmen des beethoven'schen Schaffens sich ablösende köstliche Naturbilder, die an Goethes „Wie herrlich leuchtet mir die Natur" erinnern, Bilder von funkelnden Sonnenlichtern mit Glitzern, Glanz und Glast, und wahre Kabinetsstückchen von contrapunktischer Kleinarbeit erfreuen dabei das Ohr des Kenners. Auch in der Scene am Bach erspriesst aus der traditionellen Malerei der Wasserbewegung eine neue Welt durch die Vereinigung subjektiver Naturbetrachtung mit der objektiven musikalischen Naturmalerei. Besonders weise Thebaner erblicken in diesem Satz eine Liebesscene[3]) (!!). Im Gewitter hat sich Beethoven erheblich kürzer gefasst als Knecht, aber diesem gegenüber die Schlagkraft, Haydn gegenüber (den van Swietens Text wie wir hörten vor eine doppelte Aufgabe gestellt hatte) die Einheitlichkeit, aber auch die Elementargewalt unend-

[1]) Unter den mancherlei Analysen sei besonders hingewiesen auf die *Pfitzners* (N. Aesthetik 1920) als die eines schaffenden Künstlers.

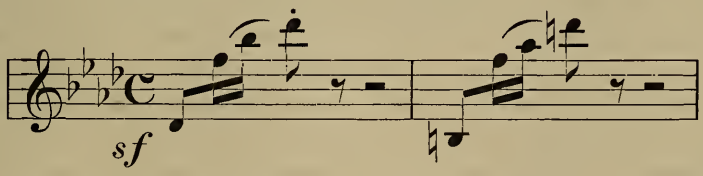
[2]) A. a. O. (Z. 1868) S. 35.

[3]) *Gobbot*, La musique descriptive, Revue philosophique. Bd. 52 (1901) S. 63.

lich gesteigert. Dabei: „on ne perd pas l'homme de vue même quand il se tait" [1]). Eine bekannte Stelle, die das Donnergedröhne ausser mit der Pauke urmodern und charakteristisch wiedergibt, ist das immer wiederkehrende Zusammenspiel von Celloquintolen mit den Sechszehnteln der Bässe:



Dass Beethoven in den beiden ersten Sätzen keinen Paukenton hören lässt, sich die Pauken für das Gewitter *aufsparte*, ist mit Recht als ein feiner Zug gerühmt worden [2]); so war aber auch Knecht verfahren. Für die Blitzmalerei hat Beethoven im Gegensatz zu Haydns Flöten und Grétrys (Tell), Voglers (Lampedo) u. A. Piccolo wieder die Violinen herangezogen:



Ebenso köstlich wie der Anfang des Gewitters mit der Malerei des fernen Grollens in Contrabässen und Celli, der Regentropfen und des strömenden Regens, zugleich und einheitlich mit der des ängstlichen Gefühls und der Flucht der Menschen, ist der Schluss: „wo die reinen C dur Akkorde der Blasinstrumente wie blauer Himmel hervorleuchten, während in den Bässen noch von ferne der Donner wiederhallt; so etwas ist Keinem vor Beethoven und Keinem nach ihm inspiriert worden" [3]). Man denkt unwillkürlich an Goethe: „Es donnerte abseitwärts und der herrliche Regen

---

[1]) *Griveau*, L'interprétation artistique de l'orage. Rivista mus. ital. 1896 S. 684 ff.

[2]) *Kienzl, W.*, Einiges über Beethovens Sinfonien und deren Ausführung (Im Konzert). Berlin 1908 S. 13. Zu Händels Zeiten hiess man ein Gewitter ohne Pauke: Das wohlerzogene Gewitter (*Caspari* Gegenstand und Wirkung der Tonkunst. Erlangen 1903 S. 62).

[3]) C. P. a. a. O. S. 150.

säuselte auf das Land und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf [1])". Ein neuerlich durch Kalbeck ans Licht gezogenes Skizzenblatt erweist die Möglichkeit, dass Beethoven vorübergehend daran gedacht hat, die Sinfonie mit einem Vokalsatz zu schliessen. Sollte ihn Knechts „Coro" auf diesen Gedanken gelenkt haben?

Nicht so an der Oberfläche wie die durch Erweiterung und neuartige Verwertung der Tradition erzielten Wirkungen lagen die letzten Ursachen und treibenden Kräfte, welche diese Erscheinungen bei Beethoven ermöglicht haben.

Die bisherige Stellung der Musiker zur Natur hatte in erster Linie in Naturnachahmung und Naturbeschreibung bestanden. Der Naturnachahmung ist dabei häufig der Witz vergeschwistert. Erst allmählich, insbesondere bei den Franzosen, wird man sich auch theoretisch über das Vermögen der Musik gegenüber einem objectiven Vorwurf klar „de peindre.... autant qu'il est possible" [2]). Nur war in Frankreich das Naturgefühl durch die Bergeries zu modisch und manieriert geworden, als dass dort vorerst wieder allgemeiner (Rameau ist natürlich teilweise auszunehmen) mit wahrhafter Naturempfindung zu rechnen gewesen wäre. Wir besitzen bekanntlich von Biese zwei hübsche Bücher über das Naturgefühl bei den Griechen und Römern, wie das von Mittelalter und Neuzeit [3]). Biese hat darin im Anschluss an Humbold, Jakob Burkhardt, Friedländer u. A. Schiller, Gervinus und Dubois-Reymond widerlegt, die dem Altertum die Freude an der Natur abgesprochen haben, oder Altertum und Mittelalter nur aus der Perspektive von „nützlich und schädlich" die Natur betrachten liessen. Biese belehrt uns weiter, wie das wahre Naturgefühl bald da, bald dort sich zeigt und wieder versandet. Es ist kein Zufall, dass Händel mit seiner starken Naturliebe in England lebte, im Lande der Newton und Lockes, wo man den bergeries der anderen Nationen Werke wie Gays Rural Sports und The Shepherd's Week (1713/14) entgegengestellt hatte, wo man zunehmend nach Echtheit, Einfachheit und Schlichtheit des Gefühls strebte, als Frankreich, Deutschland und Italien noch im geziertesten, unnatürlichsten Schäfertum befangen waren. Für *Haydns* Naturgefühl

[1]) Werther, 16. Junius.

[2]) Vorbemerkung im Textbuch zur Ouverture von Rameaus Acanthe et Cephise (1751).

[3]) 1884—7, 2. Aufl. Leipzig 1892.

kommt ohne Zweifel die ihn stetig umgebende Natur als in erster Linie massgebend in Frage. Riehl[1]) (1868) und Pohl[2]) (1875) haben es sich angelegen sein lassen, uns die Landschaft von Rohrau, Hainburg, Weinzirl, Eisenstadt und Esterhazy mehr oder weniger ausführlich zu schildern. Es scheint mir sehr wesentlich, dass Haydn den grössten Teil seines Lebens nicht in einer im Sinne Lenotres französisierten Landschaft mit Kanälen, Pappeln und beschnittenen Bäumen[3]) zugebracht hat, sondern entweder in der völlig freien Natur oder im Bereich von Parks nach englischer Art, die ohne Vergewaltigung der Natur vom Schloss in die liebe Gotteswelt hinüberleiten. Den Sinn für Schlichtheit und für die Volksweise, aus dessen Vermählung mit der Kunstmusik der Vorgänger im Zusammenhang mit der thematischen Arbeit als Stylprincip Haydns neue Sinfonie hervorging, hatte ein gütiger Genius dem Künstler in die Wege gelegt. Die ihn umgebende Natur hat ihn dabei gefördert, die volksmässigen oesterreichischen Elemente zu pflegen und zu entwickeln, lange bevor Herders erste Volksliedersammlung erschien (1778). Bekanntlich unter dem Widerspruch verschiedener nord- und mitteldeutscher Zunftgenossen, aber auch Iunkers. Die Engländer, in Deutschland auch Klopstock, Kleist und Gessner waren noch nicht recht dahin gelangt, wohin schon Ruysdael gekommen war: das, was der *Künstler* aus der Landschaft empfand, *seine subjektive* Stimmung im Kunstwerk wiederzugeben; sie waren ungeachtet einiger moderner Ansätze in der Hauptsache bei der Natur*beschreibung* mit moralisierenden Betrachtungen stehen geblieben. Der grosse neuerliche Umschwung geschieht durch *Rousseau,* der nicht mehr nur die Natur beschrieb, sondern, wie er im 4. Buch der Confessions selbst meint, „freischaltend über sie gebot", in der er sich „in entzückenden Gefühlen berauschte". „Hat Rousseau (sagt Biese) auch nicht, wie manche... wähnen, das moderne Naturgefühl entdeckt — seine Vorgänger sind die grossen Männer der Renaissance, ja die Dichter des Hellenismus schon — so hat er doch ohne Zweifel das Naturempfinden

---

[1]) Wanderbuch. Zweiter Teil von Land und Leute (Aus dem Leithawinkel) S. 366 ff. Den Eisenstadter „herrlichen Park" kennen auch die Besucher der Wiener Haydn-Feier von 1909 aus eigener Anschauung.

[2]) A. a. O. I, S. 6, 19, 184, 200 ff, II, S. 6 ff.

[3]) *Kretzschmar*, Führer (Sinfonie und Suite) 4. Aufl. S. 141.

[4]) Vergl. auch *Friedländer, S.*, Über die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur. Leipzig 1873 S. 18 ff.

[5]) *Kretzschmar*, Aufsätze II (1911) S. 405.

wie das Empfinden überhaupt in neue Bahnen gerückt. Haydn ist bereits von Rousseau'schen Einwirkungen berührt, seine wahrhaften Kräfte nach dieser Richtung in den Oratorien zu entfalten hat ihm van Swieten (vom Chaos abgesehen) alles in allem eher erschwert als erleichtert [1]). Noch viel mehr aber im Rousseau'schen Geiste schuf Beethoven: nicht mehr im Charakter der Naturmalerei, wie sie das Capriccio des 17. Jahrhunderts pflegte, nicht mehr im Sinne der „Nachahmung" zum Zwecke, die Fähigkeiten der Musik im „peindre", in Portrait und Conterfei darzutun; nicht mehr als Abzeichnung der Natur, sondern als Natur-*Erlebnis* und „freischaltendes Gebieten" über die Natur vermöge der Träume, Ahnungen und Empfindungen in der eigenen Brust.

In Klopstocks (von Zumsteg [2]) bekanntlich melodramatisch componierter) Frühlingsfeier, von der Beethoven (nach Ambros) vielleicht Anregungen für seine Sinfonie erhielt, wird entweder beschrieben: „Und die Gewitterwinde? Sie bringen den Donner" u.s.w., oder es werden (van Swieten zum Vorbild) Nützlichkeitsbetrachtungen angestellt: „Nun ist — wie durstete sein — die Erd' erquickt". Oder der Dichter wandelt pietistische Pfade. Bei den grossen Rousseauschülern Goethe [3]) und Beethoven [4]) heisst es: (Werther; vom 12. Dezember), „Und wenn der Mond wieder hervor trat und über der schwarzen Wolke ruhte und vor mir hinaus die Flut in fürchterlich-herrlichem Widerschein rollte und klang: da überfiel mich ein Schauer und wieder ein Sehnen! Ach mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund und atmete hinab!hinab und verlor mich in der Wonne meine Qualen, meine Leiden da hinab zu stürzen! dahin zu brausen wie die Wellen". Im Werther (sagt Goethe selbst in Wahrheit und Dichtung),„entstand eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze".

Beethoven aber schreibt (1807) an Therese Malfatti: „Wie glück-

---

[1]) Ähnlich auch *Riehl* a. a. O. 367.

[2]) Zweite Samlung neuer Clavierstükke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer. 1784. Dessau und Leipzig, auf eigene Kosten des Herausgebers. (Staatsbibliothek München). Die Malerei des Gewitters beginnt S. 35 ff.

[3]) Vergl. *Erich Schmidt*, Richardson, Rousseau und Goethe. Jena 1875 S. 82 ff., 114 ff.

[4]) Über Beethoven und Rousseau habe ich mich etwas ausführlicher verbreitet in dem Aufsatz „Beethovens Stellung zu den führenden Geistern seiner Zeit in Philosophie und Dichtung" im Jahrgang 1922 Heft 2 dieser Zeitschrift. Dort ist auch auf den *Unterschied* der beiderseitigen Anschauungen hingewiesen.

lich sind Sie, dass Sie schon früh aufs Land konnten! Erst am achten kann ich diese Glückseligkeit geniessen. Kindlich freue ich mich darauf; wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. *Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht.*" Ihm, dem Schöpfer der Pastoralsinfonie, gab die Natur diesen Widerhall, und diese Einsicht ist der beste Schlüssel zum innersten Wesen des Beethoven'schen Werkes. *Hierin* hatten ihn nur Wenige in vereinzelten Momenten vorausgeahnt. Am tiefsten Bach mit der immanenten Geistigkeit seines Pastorales im Weihnachtsoratorium.

ADOLF SANDBERGER

QUATRE QUATUORS INCONNUS DE MOZART [1])

Voici déjà plusieurs années que nous avons tenté de procéder à un examen critique de toutes les oeuvres ignorées ou non encore classées de Mozart, Ce travail nous a d'abord permis d'éliminer de notre liste un certain nombre d'oeuvres étrangères qu'il n avait fait que transcrire et que nous avons restituées à leurs véritables auteurs; après quoi nous avons du reconnaitre l'authenticité indiscutable de la plupart des oeuvres énumérées dans le chapitre supplémentaire du monumental Catalogue de Koechel, chapitre consacré aux *Oeuvres douteuses*. L'auteur du Catalogue, en effet, ne les avait inscrites sous cette rubrique que parce qu il n avait pu les étudier lui-même, et c'est chose naturelle, après l'énorme besogne du premier „déblayage" de l'oeuvre mozartienne, besogne qui s'arrêtait à un total de 626 numéros!

Parmi ces oeuvres ignorées qu'il y aurait lieu maintenant de remettre à leur rang dans la liste chronologique des oeuvres de Mozart (laquelle devra ainsi s'augmenter encore de nombreuses et importantes unités), il existe quatre quatuors à cordes tout à fait inédits [2]) et sur la provenance desquels il est utile de dire quelques mots.

Avant que l'on eût commencé à élever à la gloire des grands maîtres les vastes et savants monuments biographiques auxquels la science moderne nous a maintenant accoutumés, un fonctionnaire du gouvernement autrichien, Aloys Fuchs, s'occupait à collectionner d'innombrables oeuvres inédites; il en dressait des listes thématiques et l'on reste stupéfait aujourd hui devant le labeur de cet homme mort à 53 ans, en 1853; car il n'est presque pas de pièce rare des maîtres du XVIIIe siècle qui n'ait passé par ses mains et retenu son attention.

---

[1]) Cette découverte a fait l'objet d'une communication à la Société de Musicologie, le 17 Novembre 1922.

[2]) Koechel. Catalogue. Supplément N°. 210—213.

Lu plupart des oeuvres qu'il avait pris la peine de copier et de mettre en partition se trouve aujourd hui à la Bibliothèque de Berlin où figure notamment un recueil de 13 Quatuors à cordes de Mozart, Les N°. 10 à 13 du recueil sont totalement inconnus et, à la première page du volume, Aloys Fuchs a rédigé la note suivante: „Les 4 derniers quatuors (N°. 10—13) ne se trouvent, en réalité, dans aucun des Catalogues énumérant les oeuvres de Mozart. Je les ai reçus de Salzbourg avec les N°. 8 et 9, sous la forme d'une vieille copie en parties séparées . (Collection Aloys Fuchs 1830). Quant aux premiers quatuors du volume, ils font partie des deux séries italienne et viennoise, composées par le jeune Mozart en 1772—1773, à Milan et à Vienne. Remarquons tout de suite que pour parfaire la série de *six* numéros, — chiffre alors traditionnel —, nos quatre quatuors se trouvent joints à deux autres authentiquement connus et qui ont été composés à Botzen et à Milan en 1772 et 1773[1]). C'est là un fait important: la vieille copie de Salzbourg reçue par Aloys Fuchs unit sous le même couvert des oeuvres évidemment contemporaines et nous verrons par la suite que c'est aussi, plus que probablement, sous le ciel italien que les quatre quatuors inconnus ont dû naitre.

* * *

Un seul des quatre quatuors ne comporte, à la manière italienne, que deux morceaux; les trois autres se divisent également en trois morceaux et leur coupe se modèle exactement sur celle des quatuors écrits par Mozart à Milan en 1773. Quelques mois plus tard, à Vienne, pendant l'été de 1773, le jeune homme, sous l'influence immédiate des oeuvres récentes de Joseph Haydn, composera une série de quatuors d'une teneur et d'une inspiration tout à fait différentes où *toujours* figureront quatre morceaux parmi lesquels, comme chez Haydn, le menuet ne fera jamais défaut.

Au premier coup d'oeil jeté sur la partition des nouveaux quatuors, comment ne pas se sentir enivré par la chaleur, l'élan, l'enthousiasme et la sensualité italienne? Une vie intense qui se traduit par de rapides et brillantes scènes d'opéra bouffe, parfois interrompues par les accents de l'opéra seria, des finales écrits avec une verve poignante et moqueuse et soudain, au milieu du qua-

[1]) Koechel N°. 155 et 159.

tuor en *ut*, un *Adagia* empreint d'une sérénité mystique qui atteint, malgré sa brièveté, à une sorte de tendre extase.... Sous l'action irrésistible de l'art et de la vie italienne, bien des contraintes ont disparu: le jeune homme s'est libéré et, si les règles sont moins rigoureusement observées, combien gagne et grandit la liberté de l'allure, la fantaisie poétique! On se prend . en vérité, à regretter que cette fièvre divine n'ait pas duré plus longtemps.... Rangeons donc sans hésitation, les quatre quatuors en pleine période de cette „grande crise romantique" que Wyzewa situait au cours du dernier séjour de Mozart en Italie: c'est à ce moment mémorable que, après bien des recherches, nous classions la série unique, quasi inconnue, des Sonates milanaises pour piano et violon que la disparition des manuscrits originaux avait reléguée dans l'oubli le plus dédaigneux et le plus injustifié: elles figuraient, en effet, ces sonates, sous le titre de „Sonatines", — Mozart n'a jamais connu ce diminutif, — dans le recueil contenant ses premières oeuvres pour le piano! Mais aujourd'hui leur importance est officiellement reconnue par le plus savant des récents biographes du maître, M. Hermann Abert, le successeur d'Otto Jahn et les Sonates, enfin réhabilitées, ont paru chez l'éditeur Breitkopf sous le titre de „Six Sonates romantiques de Mozart" [1]).

Les quatre quatuors que nous allons maintenant soumettre à un sévère examen critique, sont, eux aussi, „romantiques". Mais ils le sont à leur manière, qui est autre. Au lieu des plaintes désespérées, ou des scènes passionnées et sombres qui se manifestent dans les *adagios* mineurs des Sonates de la série milanaise, il n'est point fait d'emprunt à la tonalité mineure, dans aucun de nos quatuors: il est plus que probable cependant que Mozart, s'il avait complété la série, eut écrit l'un des deux derniers en mineur, comme le voulait l'usage d'alors. Mais le caractère „romantique" ne réside pas uniquement dans l'emploi des tons mineurs: il se manifeste ici sous un autre aspect, par l'imprévu des modulations, par la force entrainante, par l'élan juvénile, par une sorte de liberté et de souplesse formelle qui donne à ces morceaux un charme propre qui est persuasif, éloquent, souverain, comme celui de la jeunesse. Savez-vous ce qui tient lieu de mouvement lent, deux fois sur quatre? Un *Tempo di Menuetto poco Andante*: souvenir probable et combien charmant de ce Jean Schobert que ne pouvait oublier

[1]) Koechel N°. 55—60 V. Hermann Abert. W. A. Mozart vol. I. p. 351 et suiv.

Mozart! Cette particularité du Menuet central, devenu aussi tendre et rêveur qu'un *Andante*, il faut la rappeler ici, car elle se retrouve *trois fois* dans la série des Sonates milanaises que nous venons de signaler et ce ne sera pas le seul point de contact de celle-ci avec les nouveaux quatuors. Dans les premiers quatuors italiens que Mozart écrivait à Milan, presqu'en même temps que les dites Sonates, la forme du finale est celle du rondo; mais l'auteur ne les désigne pas encore par le mot rondo et il en est de même ici.

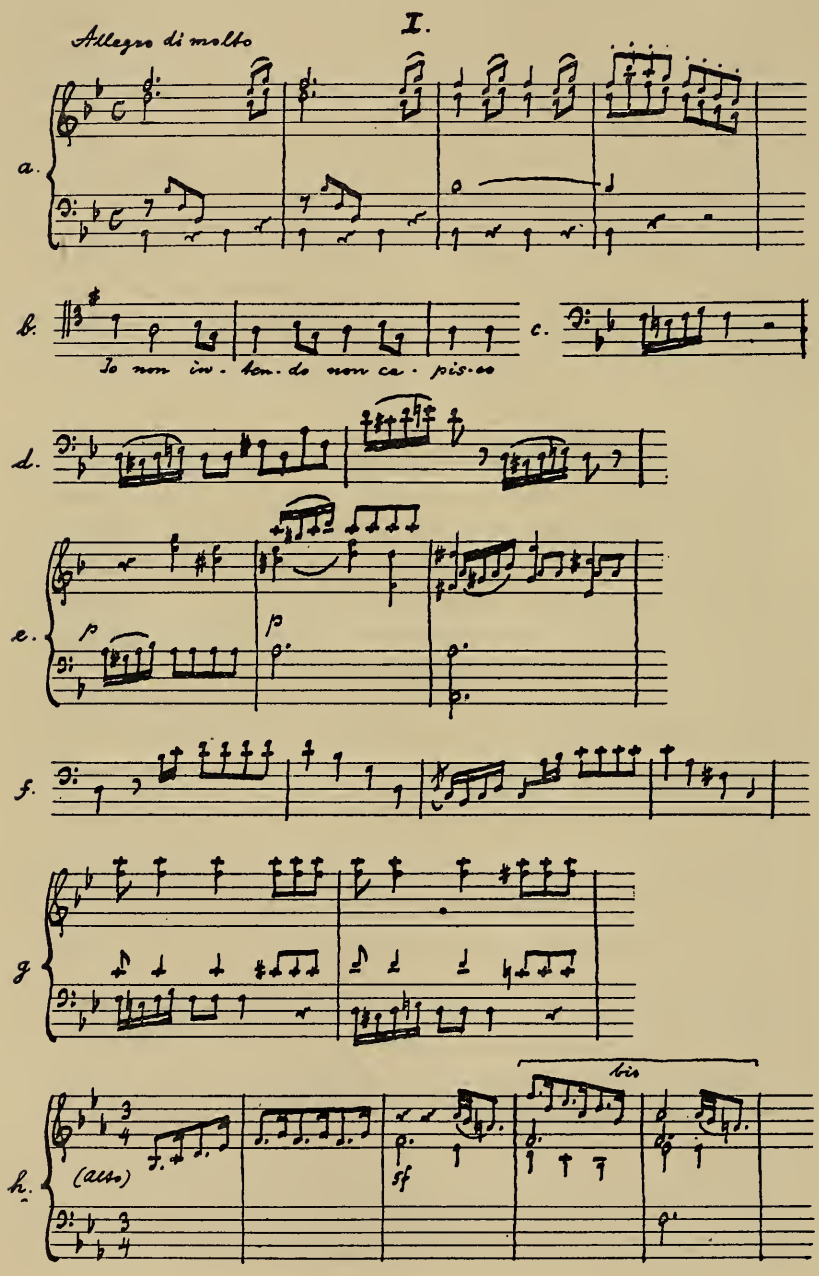
Dans deux quatuors sur quatre, les finales sont indubitablement des rondos; seul, le mot fait défaut. Tout nous porte donc à croire que les quatre quatuors datent des premiers mois de 1773 et qu'ils devaient former une seconde série italienne ou, peut-être, servir de pendant aux *divertimenti* salzbourgeois de l'année précédente.

Autre rapprochement: Mozart, aussitôt après son retour d'Italie, écrivit une série de Symphonies-ouvertures dont les premiers morceaux sont dépourvus de toute barre de reprises [1]). Sauf pour un seul des quatre quatuors, il en est ainsi: aucune barre de reprises dans les premiers morceaux. Quant aux développements, ils procèdent non par élaboration thématique, mais, à la manière italienne, par une sorte de renouvellement mélodique et rythmique des éléments constitutifs du morceau qui est une véritable refonte de toute la première partie. Et l'on peut dire que le résultat atteint à une fantaisie poétique ou lyrique, à une abondance qui dépasse souvent celle des quatuors italiens de Mozart. Les rentrées sont généralement abrégées et suivies d'une sorte de *Coda* présentant les plus ingénieuses variantes: parfois le premier morceau se termine par les mesures inititiales, particularité fréquente chez le Mozart de l'époque de *Lucio Silla* et des Ouvertures mentionnées ci-dessus; parfois aussi, les rentrées présenteront les interversions et compressions qui caractérisent si fortement le style instrumental de Sammartini. L'on ne peut s'étonner de trouver encore ici des traces de l'influence du vieux maître de Milan dont l'enseignement devait particulièrement prôner cette liberté fantaisiste aussi bien que cette originalité poétique.

---

[1]) Remarquons que le dernier quatuor de la série italienne (K. 160) écrit par le jeune homme dès son retour à Salzbourg n'a aucune barre de reprise, lui non plus, au cours du premier morceau.

I. QUATUOR EN SI BEMOL



Le rythme rapide de ce premier sujet (I a) se rencontre fréquemment dans la musique vocale italienne vers 1770: il est facile de le retrouver dans des ensembles, dans des finales d'opéra-bouffe où il donne lieu souvent, pendant de longs passages, à des répétitions syllabiques, procédé particulièrement en faveur dès les premières tentatives des „Bouffons". Ouvrant au hasard une partition de cette époque écrite par Giuseppe Gazzaniga (dont un mystérieux *Convitato di pietra*, représenté à Venise quelques mois avant l'apparition du *Don Juan* de Mozart, provoquera de si curieux rapprochements), sur un livret délicieusement vivant de Goldoni, *la Locanda* [1]), je remarque dans le finale du premier acte un dispositif rythmique qui parait assez analogue au début ci-dessus rapporté (I b).

Mais il n'y a aucune conclusion à tirer de là: d'autres exemples, tout aussi frappants, pourraient être relevés, sans la moindre difficulté.

Le premier morceau du quatuor comporte deux sujets très séparés, le premier suivi de sa réponse et d'une longue ritournelle. Le second sujet, en *fa*, est, lui aussi, fort étendu et offre, à la basse, un court écho de la ritournelle précédente qui servira d'amorce à tout le développement (I c).

Point de reprise et après une cadence dans le ton de la dominante, le développement s'ouvre par un retour pareil du second sujet qui donne lieu à une série descendante de tenues sur des accords de septième qui s'enchainent sans se résoudre, tandis que la basse dessine, seule, un grand mouvement mélodique et rythmique (I d) avec des alternatives de *piano* et de *forte* et des modulations qui, de la dominante de *sol mineur* aboutissent au ton de *mi bémol*. Tout ce passage étonnamment libre et nouveau s'apparente très nettement, au point de vue rythmique et même harmonique, à celui qui tient la place du second menuet dans le *Tempo di Menuetto* terminant la première des Sonates milanaises [2]) (I e).

Cette importance capitale de la basse se manifeste d'ailleurs dans d'autres oeuvres dont l'une, notamment, que nous supposons devoir être tout à fait contemporaine du présent quatuor.

---

[1]) La *Locanda* a immédiatement précédé le *Lucio Silla* de Mozart, sur l'affiche de l'Opéra de Milan (fin de 1772). V. Paglicci Brozzi. *Il Regio Teatro di Milano*. p. 128.

[2]) Koechel N°. 55 (160 du Nouveau Classement).

Qu'on observe, en effet, le trait *à découvert* dessiné sous les trémolos des violons par les basses, dans le premier mouvement de la majestueuse et dramatique symphonie en *ut* [1]) (I f) et aussitôt, l'on sera édifié quant au degré de liberté et d'indépendance atteint par Mozart à une époque voisine de celle où il écrivait son *Lucio Silla.*

La rentrée, ramenée par un dessin à découvert de l'alto, est pareille d'abord, puis abrégée: la ritournelle ci-dessus décrite et d'où est issu tout le développement, s'interrompt brusquement et le second sujet réapparait dans le ton principal du morceau, mais très varié, abrégé et muni d'une de ces transitions nouvelles qui sortent du seul et unique génie de Mozart, pour aboutir à une *Coda* (non séparée par des barres) ou strette nouvelle. Au cours de celle-ci, le sujet initial du morceau se répète jusqu'à quatre fois: deux fois il se relie à la suite du second sujet qui se répète deux fois aussi et sert de conclusion au morceau. Dès 1772, dans sa belle et ample Svmphonie en *ré,* Mozart fait usage et un usage tout semblable de ces *Codas* terminant le morceau sur son rythme initial: et il en est encore de même, cela est significatif, à la fin de l'Ouverture de *Lucio Silla,* de la Symphonie précitée en *ut,* et du finale du premier quatuor de la série italienne.

Mais tout cela ne peut donner aucune idée de ce qui fait la beauté vive et fine dont tout ce morceau est empreint: celle-ci est d'une qualité qui fait songer à l'enchantement divin qu'engendrent particulièrement pour nous les *Divertimenti* de Mozart! A noter une modulation qui vient à peine ternir l'éclat tourbillonnant du morceau (I g).

Le *Tempo di Menuetto poco Andante* (*mi bémol*) est une sorte de menuet sans trio ni barres de reprise qui comporte deux sujets. Le premier sujet, assez insignifiant, a une reprise allongée d'un passage nouveau (9 mesures) et le second sujet reparait dans le ton principal suivi de sa ritournelle qui aboutit à une apaisante conclusion nouvelle (4 mesures). Voici ce second sujet (I h).

Quant au finale, *Presto* (12/8), il constitue pour nous l'un des morceaux les plus brillants et les plus énergiques de toute cette période, un de ceux où l'entrain réellement magique devient aussi irrésistible que telle scène du théâtre bouffe italien où les personnages, avec leurs entrées successives, leurs unissons et la volubilité

---

[1]) Koechel 96. Nous avons cru qu'elle avait pu, dans l'esprit de Mozart, servir de préface au drame de *Lucio Silla,* ou tout au moins avoir été inspirée par lui.

de leur „bagout", créent une sorte d'ivresse du mouvement et de la vie, qui résulte soit de la joie la plus expansive, soit de la plus inextricable confusion. Ce finale a *un* devancier: en effet le morceau qui termine la symphonie en *ré* (Juillet 1772) que nous avons signalée a un rythme persistant tout semblable: mais ce qu'il n'a point, c'est le feu tout italien qui enflamme tout le présent finale!

Le début se fait *piano*, par les entrées successives des instruments sur ce rythme des triolets qui persiste durant tout le morceau: un vigoureux unisson des quatre protagonistes clôt la période. Le premier sujet répété encore une fois s'interrompt et aussitôt point le second, en *fa*, toujours sur le rythme des triolets que maintient le second violon. Ce rythme ne s'arrête que pour donner lieu à un petit passage servant de transition en blanches et rondes pointées, seul et court arrêt, seule interruption dans le perpétuel tourbillonnement du rythme. La rentrée du premier sujet se fait alors, mais très variée, non point dans son rythme, mais bien dans son expression: car de brusques et puissantes modulations mineures semblent, comme dans *don Juan*, rouler vers l'abime.... mais le second sujet reparait bientôt, pareil, et la scène énergique, d'une ardeur emportée, prendra fin sur un unisson qui accentuera encore l'allure du *parlato* dans l'opéra-bouffe italien. Toute la scène est si rapide que l'auditeur voudrait que l'aventure se renouvelât sous ses yeux, mais le rideau est déjà tombé et, comme il arrive souvent dans mainte scène de son théâtre, il nous parait que Mozart nous a un peu trop brusquement quittés.

II. QUATUOR EN MI BEMOL

Par sa forme, aussi bien que par son contenu, le présent quatuor est une oeuvre nettement, profondément, essentiellement italienne. C'est en effet, à l'art et au génie des maitres italiens que nous devons cette habitude du mouvement lent servant de début aux pièces de musique instrumentale; et l'on ne sait pas encore assez avec combien de richesse expressive et de beauté formelle des hommes tels que J. B. Sammartini et Louis Boccherini ont employé cette forme et créé, pendant presque tout le cours du XVIII siècle, d'admirables poèmes s'ouvrant exactement de la même manière que ce quatuor en *mi bémol*. Mozart, nous le savons et nous en avons maintes preuves évidentes, a bu avidement à la première de ces

sources enchanteresses: qu'il n'ait pas ignoré la seconde, dès sa période milanaise, voilà ce dont le présent quatuor vient de nous fournir un témoignage direct abet solument probant.

II.

Andante non troppo.

a. espr.

b. sf pia.

c. p

d.

e. f p

Le premier morceau se compose d'un unique sujet répété deux fois avec interversion des violons; un développement, assez court, débute par une idée nouvelle qui donne lieu, brusquement, à des modulations remarquables par leur audace et leur soudaineté (IIb).

Tout ce passage qui se résout en un puissant unisson a un caractère dramatique, presque tragique, qui forme le contraste le plus marqué avec le tendre thême, si souple et si chantant, sur lequel repose tout cet *Andante* IIa. La rentrée est abrégée de l'une des reprises de ce thême et une petite *Coda* de trois mesures termine cette cantilène aussi délicieuse qu'originale.

Cet *Andante*, à la fois simple par la candeur de son chant et original par l'imprévu de ses modulations, doit retenir encore quelque peu notre attention. L'écriture nous fait voir des parties groupées ensemble pour de courtes réponses: l'alto et la basse, par exemple. unis momentanément pour répondre au premier ou au second violon; ou encore l'alto et la basse situant un dessin mélodique *au-dessus* d'un accompagnement ou d'une réponse du premier ou du second violon. Ce sont là des procédés caractéristiques de Boccherini dont tout ce quatuor atteste l'influence, de la façon la plus manifeste; et non seulement par l'emploi de ces procédés, mais aussi de par la qualité des idées mélodiques et la nouveauté des modulations, Mozart a dû entendre, ou peut-être même jouer les deux recueils op. 6 (1769) et 10 (1770) de quatuors de Boccherini. Il n'est pas jusqu'à la terminologie qui semble s'inspirer directement de l'oeuvre du maitre de Lucques: c'est ainsi que les termes nouveaux: *espressivo*, placé à la première mesure du présent quatuor, ou *a mezza voce*, figurant dans un des suivants se trouvent dans le recueil op. 6 de Boccherini. Le final du dernier quatuor de ce recueil s'intitule *Allegro brillante*, terme adopté par Mozart pour le finale de celui-ci. Et l'on trouverait sans peine d'autres analogies.

Ici encore, comme dans le quatuor précédent, un *Tempo di Menuetto poco Andante* sert de mouvement central: mais alors que le précédent se poursuivait sans reprises jusqu'à la fin, celui-ci affecte la forme d'un véritable menuet suivi d'un Trio avec *Da Capo*. L'ensemble est absolument exquis et découle très vraisemblablement de Boccherini dont on peut prendre pour point de comparaison le trio (mineur) du Menuet de l'Op. X N°. 6. C'est encore à Boccherini que se rattache l'idée si tendre qui forme le second sujet de notre Tempo de Minuetto chantée par le second violon et la basse et soutenue par une simple note de l'alto! Mais le génie de Mozart est seul responsable de la miraculeuse beauté poétique de tout le morceau et notamment du petit trio que j'intitule ainsi,

car c'en est un, mais qui ne porte aucune dénomination; il fait déjà penser à Schubert: (II c).

Il me parait utile de citer ici les premières mesures du trio appartement au menuet de l'op. X (N°. 6) de Boccherini. Le rapprochement de certaines oeuvres de ce maitre avec celles de Schubert est d'ailleurs aussi légitime que lorsqu'il s'agit de Mozart: dans les quintettes et quatuors de Boccherini datant surtout d'après l'année 1790 environ, l'inspiration est étonnamment voisine de quelques unes des créations les plus poétiques et réveuses de l'auteur du *Roi des Aulnes*. (II d)

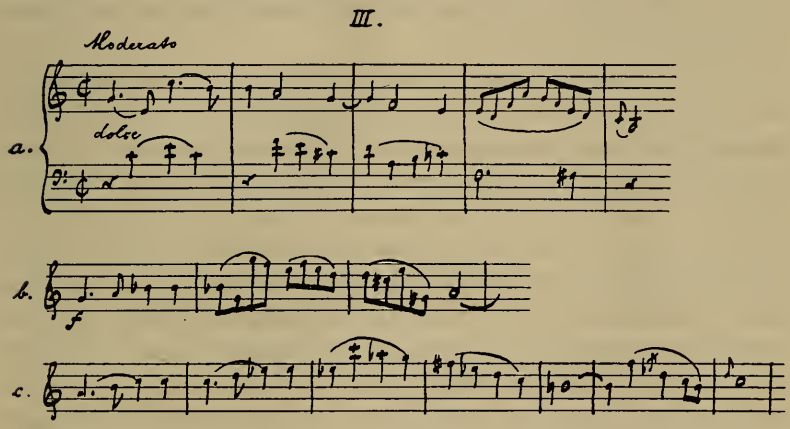
Le finale, *Allegro brillante*, tout en ne portant pas la désignation de *rondo*, rentre pleinement dans ce genre. Nous avons eu d'ailleurs l'occasion de constater que, dans la série des Sonates Milanaises et dans celle des quatuors contemporains, se rencontrent maints exemples de ces rondos que Mozart n'a pas encore pris l'habitude de nommer par leur nom: nouvelle prouve venant appuyer notre hypothèse relative à l'époque probable de la composition de ces quatuors. Il existe un exemple typique de ce genre: le finale de l'ouverture de *Lucio Silla* dont l'analyse parait concerner le présent finale tant il est semblablement développé et construit.

C'est donc un *rondo* qui débute piano et dont le thême, sorte de refrain populaire, est exposé par le second violon accompagné par l'alto: il est repris ensuite *forte* par les quatre instrumentistes et est suivi de son refrain piano qui sera, comme pour le début, toujours réscrvé au second violon et à l'alto. Le premier intermède appartient tout entier à l'alto et ne consiste qu'en une variation pour cet instrument accompagnée en *pizzicati* par le violon et la basse; la prépondérance du rôle de l'alto est très remarquable dans ce finale et il n'est pas impossible que Mozart se soit réservé l'interprétation de cette partie, car on sait que c'est la partie d'alto qu'il avait adoptée lorsqu'il jouait dans un quatuor. Après un retour du refrain et du thême du rondo, survient l'intermède central, en mineur, débutant par un brusque et presque sauvage unisson: (II e).

Il se relie par un point d'orgue à une nouvelle exposition du thême et du refrain soudée à une seconde variation de l'alto, accompagnée de même manière que la première, en *pizzicati*, et qui constitue le troisième et dernier intermède du rondo. La rentrée du thême donne lieu à une petite variation entre le premier violon et

l'alto suivie d'une strette finale qui achève de justifier l'épithète *d'Allegro brillante*, inscrite en tête du morceau. Chose curieuse et digne de remarque, les intermèdes, sauf celui du milieu, ne sont que des variations du thême et on peut même dire, exactement comme pour le finale de *Lucio Silla*, que le troisième et dernier intermède n'est qu'une seconde version du premier: d'où l'unité admirable de tout ce morceau dont le thème, assez banal, ne laisse au cunement pressentir les effets originaux obtenus pendant tout son cours, aussi bien par le groupement des instruments que par la verve et la liberté charmante de leur traitement.

III. QUATUOR EN UT



De même que nous avions qualifié le quatuor en ut [1]) „le plus pur et le plus parfait" de la série italienne, de même suis-je tenté de qualifier celui-ci. Les qualités particulières au ton d'ut majeur chez Mozart se retrouvent toutes ici: atmosphère poétique et lumineuse, mélodie infinie, en quelque sorte, entrecoupée seulement d'un joyeux appel qui parait sortir d'un gosier d'oiseau.... On a l'impression d'une fluidité sereine, élyséenne, qui, chez un autre maitre, ne serait que cela, c'est à dire délicieuse, mais qui, chez Mozart, trouve le moyen, et cela est merveilleux, d'être en même temps ardente et expressive! (III a).

Le premier sujet est exposé par le premier violon accompagné seulement par la basse; puis il est repris par le second violon soutenu, cette fois, par l'alto. Comme nous l'avons dit déjà, ce chant

[1]) K. 157.

est subitement interrompu par une sorte d'appel strident, tel celui d'un oiseau qui serait venu se poser au bord de la fenêtre où rêve le poète; puis, le second violon reprend ce chant ou plutôt la suite de ce chant, de nouveau interrompue par l'appel insistant. Le premier violon, alors, s'empare de cette suite, la développe, l'amplifie, et amène ce qu'on peut nommer le second sujet, exposé à la basse, et repris à la tierce, par le second violon. Le tout aboutit à une grande ritournelle qui se répète deux fois suivie de cinq mesures formant *Coda.*

Après les barres de reprise — les seules figurant dans ces quatre quatuors — le développement débute par une admirable extension du premier sujet et de sa réponse que ponctuent çà et là, au second violon puis au premier, les mesures de *coda* qui terminaient la première partie. (III b).

Tout ce développement qui est comme une nouvelle coulée mélodique du premier sujet constitue à nos yeux un des plus beaux exemples de ce qu'on devrait nommer le *développement mélodique.* Pas de contrepoint: on ne jettera pas ici, dans le creuset habituel du développement, les divers éléments ou sujets du premier morceau qui, soumis à de puissantes réactions, donneront lieu, lorsque l'âge classique se sera épanoui, aux luttes grandioses où viendront s'user les dernières forces de l'antique contrepoint. Quelque admirable que puisse être ce travail, il demeure toujours apparent et comme une nécessité d'ordre quasi mathématique; au contraire, le génie italien, créera de par son unique puissance mélodique une autre solution. Un chant nouveau issu du précédent naitra ici: il lui donnera un tour nouveau avec une expression nouvelle qui sera souvent plus poussée que dans la première partie, il l'amplifiera, le présentera sous un aspect modifié ou imprévu et en fera, au sens réel du mot, un *développement.* Voilà bien ce que réalise le „développement" du présent quatuor et, pour s'en rendre compte, il faudrait pouvoir citer, tout entière, la phrase ascendante du premier violon par où il se termine. Impossible de donner l'idée de la chaleur et de la beauté lyrique de son expression. C'est toujours le rythme du début qui lui donne naissance: (III c)

La rentrée se fait par le double exposé de thême principal sans changement; après quoi tout se comprime et s'abrège. Les deux appels se succèdent ou chevauchent presque l'un sur l'autre: toute la belle expansion mélodique du premier sujet a disparu, de même

que ce que nous avons appelé le second sujet qui ne reparait pas.

En un mot, ces éléments de la première partie qui ont fourni la substance du développement ne reparaissent plus dans la rentrée: leur rôle est considéré comme épuisé. Seule, la grande ritournelle se reproduit deux fois ainsi qu'il en était au début et le morceau se clôt par quatre mesures de *Coda* nouvelle. Ce procédé du développement mélodique suivi d'une rentrée abrégée est essentiellement celui de Sammartini qui, de plus, intervertit souvent dans la rentrée les éléments de la première partie, mais supprime généralement ceux qui ont servi au développement. Ce fait nous montre l'influence exercée par ce maitre sur Mozart et vient corroborer nos raisons de placer à Milan, vers le début de 1773, au milieu de cette admirable période „romantique", le composition de nos quatuors.

Le mouvement lent *Un poco Adagio* [1]), malheureusement trop bref, s'enchaine au final. Chercher à l'analyser, tenter de définir l'impression qui s'en dégage nous parait une tâche aussi impossible que de vouloir traduire à l'aide des mots ce qu'est l'essence intime du génie de Mozart!

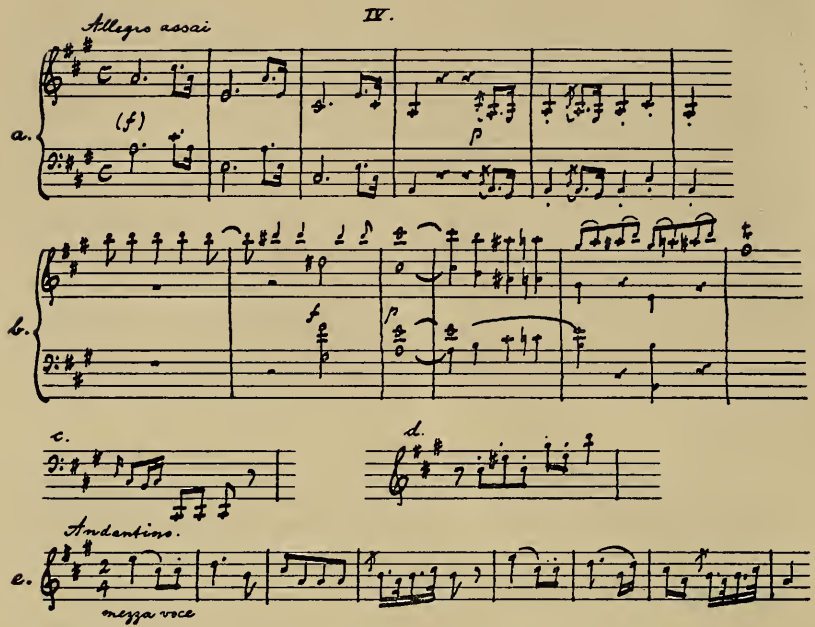
Il s'agit, en somme, de deux expositions d'une même phrase dont le caractère d'angélique tendresse devient presque religieux, tant par son expression que par la façon d'entrer des voix qui fait songer à un début de motet; ces deux exposés sont séparés de la manière la plus imprévue, mais toujours dans un style voisin de celui que l'on dénommait *di chiesa*, par un motif en contrepoint, très court, relié à l'exposé du début par le moyen d'un dessin du premier violon à découvert. Et c'est l'alto, à découvert lui aussi, qui se charge de ramener ce thême revêtu de la plus pure et plus sainte beauté mozartienne!

Mais hélas! c'est déjà fini et un point d'orgue sert de soudure pour passer à l'*Allegretto* final. Celui-ci est, en réalité, un court rondo à deux intermèdes, le second mineur, comme il est d'usage, et où n'intervient pas le premier violon; il se termine par une double strette très brillante, dont les deux exposés sont rattachés l'un à l'autre par un trait en octaves descendantes dessiné, à découvert, par le premier violon. Les batteries de l'accompagnement forment un écho assez original à l'incise du début.

---

[1]) Le mouvement lent du dernier quatuor italien de Mozart (K. 160) s'intitule de même un *poco Adagio*.

IV. QUATUOR EN LA



L'élan vigoureux et passionné du premier morceau, la solidité de ses rythmes héroïques alternant avec de longs passages syncopés que terminent des ritournelles d'opéra bouffe, tout cela se rapporte assurément à la période italienne qui a vu naitre les précédents quatuors: mais on est en droit de se demander si ces mêmes procédés d'écriture mis au service d'une technique plus serrée ne dénoteraient pas une époque plus avancée dans la croissance miraculeuse du jeune maitre. Et cependant.... Que de prodiges se sont accomplis pendant cette période milanaise de 1772 — une des plus riches et des plus vivantes de toute la jeunesse de Mozart! C'est peut-être encore à cette grande „crise romantique" que, tout compte fait, nous devons le quatuor en *la*.

Ce rythme brisant par échelons descendants l'accord parfait de *la* majeur a déjà été employé par Mozart [1]). Il semble annoncer une sorte de marche qui constituera comme la charpente solide de tout le morceau. Un dessin brillant que les deux violons échangent entre eux aboutit au deuxième sujet, toujours en *la* et qui s'écoule

[1]) Sonate pour piano et violon en ut. Mannheim 1778. Cette dernière date reste la seule admissible pour la composition du quatuor en *la*, un cas où Mozart ne l'aurait pas écrit en Italie.

tout entier sur une pédale de tonique maintenue à la basse. Il est d'abord assez insignifiant; mais il se transforme et s'étend bientôt en un long *crescendo* syncopé qui se résout dans une ritournelle en imitations que se disputent les deux violons, tandis que les syncopes se poursuivent à l'alto. Et alors survient un long passage en imitations ou plutôt en écho que se partagent les deux violons d'une part et, de l'autre, l'alto et la basse; les modulations finissent par lui donner un caractère assez mystérieux, fort inattendu, et il se termine par un romantique *mancando* dans le ton de *mi mineur* qui achève la longue période sur un *pianissimo*. Mais tout aussitôt, sans aucune interruption, survient en *mi majeur* ce qu'on peut nommer le troisième sujet; il donne lieu entre les parties à un contrepoint hâtif, énergique, tout italien, puis, après trois mesures *piano*, où la basse s'étant tue, le second violon et l'alto présentent un petit dessin qui disparait vite mais qui, peut-être, sert de point de départ à l'énorme développement. A l'aide de quelques nouvelles syncopes, le premier violon nous conduit à une conclusion formée par un trille précédé de modulations chromatiques foncièrement „mozartiennes". (IV b).

Quatre mesures remplies par une gaie ritournelle d'opéra buffa aboutissent au retour du thême initial, toujours à l'unisson des quatre instruments et formant conclusion à la dominante. A peine le rythme de la marche est-il repris que surgit brusquement un *ut* dièze (dominante de *fa dièze mineur*) attaqué à l'unisson et *forte* par les quatre instruments. A partir de cet arrêt puissant, la scène change: le développement va donner lieu, pendant 24 mesures, à un dialogue qui se poursuivra entre le second violon et la basse sous les syncopes obstinées du premier violon et de l'alto. Deux dessins s'y échangeront sans relâche, à travers des modulations pathétiques, le premier peut être issu, comme nous le signalions plus haut, d'un dessin présenté précédemment et fixé désormais dans les profondeurs du violoncelle (IVc):

le second, sorte d'appel désespéré du second violon: (IVd)

Malgré la similitude de l'échange entre les deux parties, et malgré l'obstination dans l'emploi du procédé, l'intérêt, grâce au renouvellement des modulations expressives, ne faiblit pas un instant au cours de ce long et remarquable développement [1]). Et

[1]) La construction de tout ce morceau est étonnamment semblable à celle du premier morceau de la grande Sonate pour piano et violon, en *ré*, écrite par Mozart à la fin de son séjour à Paris en 1778.

non moins remarquable est la rentrée amputée du thême initial: rentrée d'ailleurs très variée avec des interversions (retour de la cadence chromatique IVb. voy. ci-dessus). Ici, contrairement à ce qui a eu lieu dans la première partie, cette ritournelle *précède* le retour du second sujet dont la suite toujours syncopée, ramène encore et varie le petit sujet qui a engendré, croyons-nous, le dessin de basse sur lequel est fondé tout le développement. Puis encore un retour de la cadence IVb précédé du même dessin chromatique; une ritournelle différente de celle qui terminait la première partie mais aussi essentiellement théâtrale et aboutissant au retour textuel, dans le ton principal, de *l'intrada* qui ouvre et clôt le morceau. Il s'agit, en somme, d'une rentrée où la première page est allongée, mais où sont supprimés: 1°. tout le long passage en imitations avec la ritournelle qui le précède, c'est à dire la valeur d'une page et 2°. ce que nous avons nommé le troisième sujet. Si l'on observe, en outre, les interversions auxquelles donne lieu la fin de cette rentrée, allongée d'abord, comprimée et abrégée ensuite, en sera forcé de reconnaitre encore là l'influence du modèle italien qui se fait sentir dans ces quatuors inconnus de Mozart: en effet, la trace de Sammartini reste rêellement profonde dans toute l'oeuvre de la jeunesse du maitre de Salzbourg!

Quant à la suppression du thème initial dans la rentrée, pour le faire réapparaitre en manière de conclusion, c'est là un procédé dont Mozart a le plus fréquemment fait usage au cours des années 1776, 1777 et 1778: mais nous l'avons déjà signalé dès l'été de 1772 (Symphonie en *ré*), dans *Lucio Silla* (Ouverture), de sorte que son emploi très net en 1773 n'a rien qui puisse surprendre outre mesure.

Le quatuor en *la*, — nous l'avons déjà annoncé plus haut — n'a que deux morceaux: autre caractéristique de la vieille sonate de chambre italienne! Mais ici le finale est un thême varié et il faut bien avouer qu'il est loin d'offrir le même intérêt que *l'Allegro assai*, Le thême doit être probablement celui d'une chanson alors en vogue qu'il serait tout à fait désirable de pouvoir identifier et dont la physionomie ne nous est pas inconnue [1]): (IVe)

La première variation est un dialogue entre l'alto et la basse, d'une part, auquel répondent en écho les deux violons: il y a ici,

[1]) Nous avons pu l'identifier, au dernier moment: c'est celui d'une romance française devenue célèbre an 18ème siècle: *Fleuve du Tage.*

aussi bien pour ce qui est de l'écriture que des idées, comme un souvenir de Boccherini. La seconde est une variation en triolets confiée au premier violon; dans la troisième, le chant est exposé par le second violon et l'alto, tandis que le premier violon fait entendre un trémolo sur le *mi* aigu (harmonique) et que la basse accompagne en *pizzicati*. La sonorité de cette variation est d'une originalité et d'un effet tout „moderne". Quant à la variation mineure (4ème) c'est un curieux désossement rythmique du thème où les instruments sont toujours divisés par groupe de deux. La dernière, assez médiocre, est une broderie en triples croches du premier violon soutenu par les trois autres voix.

Il nous serait facile d'allonger encore la liste des „mozartismes" indiscutables qui fourmillent dans ces quatre quatuors oubliés: ce que nous avons essayé d'en dire nous parait suffire à éclairer la religion de ceux qui pourraient douter. Quant aux irréductibles, quoi leur dire? Ceux qui, à l'heure actuelle, n'admettent point que le Concerto de violon en *ré*, nouvellement découvert, soit de Mozart, ceux-là ne croiront pas non plus à l authenticité des quatuors pour la même raison, parce que trop libres. Et ce ne sont pas mes pauvres explications qui auraient chance de les ébranler!

Hâtons-nous donc de résumer pour conclure: si ces quatre quatuors ont été placés dans les Suppléments, parmi les Oeuvres douteuses, c'est que, ne les ayant pas retrouvés, ni étudiés, ni Jahn ni Koechel ne pouvaient avoir soupçonné leur valeur propre et leur beauté.

(1922). GEORGES DE ST. FOIX.

DAS FÜRSTLICHE INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG ZU BÜCKEBURG

Die Feier des siebenten Stiftungstages des für einen wichtigen Zweig deutschen, ja europäischen Geisteslebens so segensreich wirkenden *Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung* vereinigte seine Mitglieder und Freunde am 20. und 21. Juni in dem freundlichen, an den grünen Hängen des Harrl gelegenen Städtchen Bückeburg. Hier war, noch in den Wirren des Weltkrieges, am 21. Juni 1917 die Gründung des Instituts durch den Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe erfolgt; hier finden sich, im früheren Kavalierhause, seine Räume: Arbeits-, Sitzungs- und Lesezimmer, eine prächtige Bücherei; hier giebt es einen für Aufführungen nicht allzu grossen Stils vortrefflich geeigneten Saal in der dem Institut angeschlossenen Musikschule; hier steht — bescheiden als *exemplum religionis non structurae* bezeichnet — eine stimmungsvolle Kirche mit schönem Orgelwerk von Esaias Compenius (durch Furtwängler und Hammer erneuert). Es sind also die Gelegenheiten vorhanden, die der Zusammentritt von Musikgelehrten nur irgend erfordern mag. Auch die diesjährige Tagung, zu der das Ausland viele Vertreter entsandt hatte, stand unter dem durch die vorhandenen Räumlichkeiten diktierten Gesetz.

Im Institutsgebäude fanden zahlreiche Sitzungen wissenschaftlichen und organisatorischen Charakters statt; die Gesellschaft der Freunde des Instituts (mit dem Sitz Leipzig) hielt hier ebenfalls ihre Beratungen ab. Der *Festvortrag* des breslauer Ordinarius Professor Dr. Max Schneider leitete mit der wissenschaftlichen Erfassung von Fragen der Aufführungspraxis älterer Tonkunst zu den Musikdarbietungen geistlicher und weltlicher Art über.

Der Zusammenhang, der hier aufgedeckt wurde, besteht in der selbst für die moderne Kunst nur bedingten Verbindlichkeit der Schriftzeichen für den künstlerisch-lebensvollen Vortrag. Von

diesem Tatbestande und seinen Folgen ausgehend wandte sich der Redner den Problemen der Auslegung von Musikwerken des 17. und des 16. Jahrhunderts zu, indem er ihre Erfordernisse aus ihrer Entstehungszeit zu begreifen lehrte. Neben der Erkenntnis des Zeitcharakters, den neuerdings (seit Haydn) die Farbe, vorher aber die Linie mitbestimmt, ist der vom Komponisten in das Auge gefasste Raum als stimmungsgebender Faktor von sonderlicher Bedeutung. An dem Beispiele der Veroperung der Kirchenmusik wurde erklärt, wie jede Verpflanzung aus dem ursprünglichen Erdreich den Tod der Gattung bedeute: Bach's Kirchenkantate, die einzige, die sich lebendig erhält, ist unlöslich mit der Liturgie der Kirche verknüpft, in ihren Raum mit grösster Bestimmtheit hineingestellt; die weltliche Instrumentalmusik trägt, bis Beethoven ihr einen „gesellschaftbildenden" giebt, durchaus exklusiven Charakter. Das vom Künstler gewollte Milieu ist auch beim Vortrag von älterer Vokalmusik nicht ausser Acht zu lassen: das Madrigal des 16. Jahrhunderts wird nur in kleinem Raume die Vorzüge feiner Pointierung entfalten. In diesem Zusammenhange berührte der Redner die klangdynamischen Eigenschaften der Musikinstrumente, indem er der menschlichen Stimme den Vorrang unter allen Tonwerkzeugen anwies, und ging dann zur Aufstellung zweier Vortragsideale über: des einen der Beseelung, des andern der Virtuosität; ihre Verschmelzung wurde als erstrebenswertes Ziel aufgestellt. Unfassbar und unaufschreibbar für alle Zeiten ist die in sich noch Schwankungen unterworfene Individualität des Reproduzierenden. Die praktische Forderung des manchen fesselnden Blick in die Werkstatt des Musikforschers freigebenden Vortrags zielte auf die Herausstellung eines unretouchierten Urtextes, zu dem die mit den Mitteln der heutigen Wissenschaft nachweisbaren Elemente älterer Aufführungspraxis in der Form eines Kommentars zu geben sind. Denn wir sehen die Vergangenheit mit den Augen unserer Zeit und haben allen Grund, die sich aus dieser Anschauung ergebenden Fehlerquellen nach Kräften auszuschalten. Dass bestimmte Eigentümlichkeiten der Orgel (Stimmverdopplungen) in das Gefüge der instrumental vokalen Vielchörigkeit eingreifen können, hat Professor Schneider schon in einem früheren Aufsatze („Archiv für Musikwissenschaft" I, 1918/19, S. 205) gezeigt.

Im Anschluss an diese Ausführungen erhob sich der seit K. A.

Rau's Tode stellvertretende verdienstvolle Leiter des Instituts Professor Dr. Max Seiffert und gab Kenntnis davon, dass die Universität München den Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe wegen seiner Verdienste um Gründung und Erhaltung des Instituts zum Ehrenbürger ernannt habe, dass die Mitglieder Professor Carl Stumpf und Professor Max Friedländer ihren 75. und 70. Geburtstag feiern, Hofrat Linnemann, der Verleger des „Archivs für Musikwissenschaft" und der „Veröffentlichungen" des Instituts auf das hundertjährige Bestehen seines Hauses (Kistner in Leipzig) zurückblicken durften, dass der Fürst Adolf-Preis dem Vertreter der Musikwissenschaft auf der schweizerischen Lehrkanzel zu Freiburg Professor Peter Wagner für den dritten Band seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" zuerkannt wurde und, dass das Institut sich des Interesses vieler Freunde, nicht zuletzt auch aus dem Auslande zu erfreuen habe. Eine von dem bückeburger Architekten Rich. Sturtzkopf entworfene, im Musiksaal angebrachte Ehrentafel enthält diese Inschrift:

Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung.
Stifter und Schirmherr:
Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe.
Förderer in schweren Zeiten des Vaterlandes:
Fürstin Elisabeth zu Schaumburg-Lippe,
Schaumburg-Lippesche Landesregierung,
Landeshauptstadt Bückeburg,
Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft,
Gesellschaft der Freunde des Fürstlichen Instituts,
Dresdner Bank, Berlin,
Dr. D. F. Scheurleer, den Haag,
Dir. Chr. Overgaard, Kopenhagen,
Professor Dr. A. Hammerich, Kopenhagen,
Dir. W. Petersen, Kopenhagen,
Generalkonsul F. Cloëtta, Kopenhagen,
Generalkonsul J. Hansen, Kopenhagen,
C. G. Röder, Leipzig.

Die Musikaufführungen, die das Fest durchsetzten, gaben Proben dänischer und holländischer Gegenwarts-Kunst, die, fein ausgewählt und zusammengestellt, ein lebendiges Bild von dem künstlerischen Wollen unserer Nachbarn vermittelten. Dabei schien es, als sei Dänemarks Musik stärker europäisiert, als die holländische, in der ein Lokalton vernehmlicher mitklang. Eine Ausnahme bedeutete das ausserordentlich kraftvoll und gesund empfundene, alte Muster mit ungebrochener Nationalkraft erfüllende Concerto grosso (op. 51) von I. L. Emborg. Das hübsche, fein gebaute Bläserquintett von Carl Nielsen erreichte die fesseln-

de Bedeutung einer im Rahmen der internationalen Kammermusikfestspiele in Salzburg aufgeführten Geigensonate nicht ganz. Gesänge zum Klavier, denen Frau Ellen Overgaard — Kopenhagen eine künstlerisch gestaltende Weckruferin mit geschultem Stimmbesitz war, steuerten Arnold Nielsen, Emilius Bangert und, mit grossem Glück, Roger Henrichsen bei. In der Stadtkirche spielte der Organist Gottfried Deetjen aus Barmen eine innerhalb bewährter Bahnen gute Gedanken kunstvoll verarbeitende Sonate in D-dur (op. 14) von C. H. Debois aus der Handschrift, eine pathetische Phantasie in F-moll des jungen Rud Imm. Langgaard, die als starke Talentsprobe gewertet werden darf, und drei cantus-firmus-Arbeiten aus op. 8 von N. O. Raasted, mit denen der Komponist seine Begabung für feine Stimmungsmalerei beglaubigte; ein Sonatensatz für Bratsche und Orgel aus Chr. Geislers zehntem Werk, von dem Kammervirtuosen von Fossard tonschön vorgetragen, zeigte die weichen Konturen dänischer Landschaft.

Holland war durch Dirk Schäfer mit einem wertvollen, alle Tugenden eines guten Kammerstils tragenden Streichquartett (op. 14), aus dessen drittem Satz eine Choralepisode im Gedächtnis haftet, und durch den bekannten (aus Deutschland stammenden, aber offenbar auch innerlich naturalisierten) Julius Röntgen, der ein die Gattung ernstlich bereicherndes Streichtrio von koloristischen Werten hören liess, sehr würdig vertreten; grosse Freude erregten kunstvoll-lebendige Kanons für Frauenstimmen (*Holstscher* Chor) von Joh. Wagenaar, dem man nach diesen Proben die Verfasserschaft gelungener Opernparodieen ohne Weiteres zutrauen darf. Die Ausführung der instrumentalen Stücke lag in den bewährten Händen von Mitgliedern des Landesorchesters, die in Hans Seeber van der Floe einen gewandten Dirigenten gewonnen hatten.

Blicken wir auf die in allen ihren Teilen schön verlaufene Tagung zurück, so dürfen wir in dem Dankgefühl gegen das Institut und seinen Leiter die Liebenswürdigkeit der bückeburger Bevölkerung nicht vergessen, in deren Häusern die zum Teil aus grosser Ferne herbeigeeilten Gäste die freundlichste Aufnahme fanden.

TH. W. WERNER, Hannover.

TSCHECHISCHE MUSIKWISSENSCHAFT

(*Eine Entgegnung*)

In der tschechischen Zeitschrift „Naše věda" (Unsere Wissenschaft) Jg. 5 Heft 4—6 werde ich von Vladimir Helfert, Prof. der Musikwissenschaft an der Brünner tschechischen Universität, wegen meines Berichtes über den Stand der Musikwissenschaft in der Tschechoslovakei im „Bulletin de la société union musicologique" (2. Jg.) heftig angegriffen. Helfert wirft mir u. a. Mangel an gutem Willen und Objektivität sowie Uninformiertheit vor und rügt es, dass ich als Deutscher die Berichterstattung auch über den Stand der tschechischen Musikwissenschaft übernommen hätte. Es scheint, dass Prof. Helfert den kurzen und lediglich der Übersicht dienenden Bericht des Bulletins missversteht, was schon aus dem überladenen Titel seines Entgegnungsaufsatzes „Die tschechische Musikwissenschaft vor dem Weltforum" hervorgeht. Die Berichte dieser Zeitschrift, welche die Aufgabe hat, die *alten* internationalen Beziehungen *wieder herzustellen*, haben ja wohl den Zweck, die international brauchbaren und wichtigen Ergebnisse der Musikwissenschaft allgemein bekannt zu machen, und dies ist zweifellos den Begründern der Union als hohes Verdienst anzurechnen. Besonders wichtig ist das Bulletin für die deutsche Wissenschaft mit ihrem internationalen Arbeitsfeld. Diesen Austausch der Forschungsfortschritte hatten die Begründer der Union im Auge, als sie unter nicht unberechtigter Vernachlässigung der neuen politischen Konstellation einen Bericht über den Stand der Musikwissenschaft aus sämtlichen Nachfolgestaaten des alten Oesterreichs von Hofrat Adler in Wien abverlangten, der mich dann als Referenten für die Tschechoslovakei vorschlug. Ich übernahm das Referat aus zwei Gründen. Ich glaubte, die Fähigkeit dazu zu haben, weil ich seit Jahren das tschechische Musikleben mit Interesse verfolge, und hielt es als Deutscher in der Tschecho-

slovakei für meine Pflicht, das Verhältnis der deutschen zur tschechischen Musikwissenschaft in einer internationalen Zeitschrift wenigstens anzudeuten.

Dass eine erschöpfende Darstellung des Standes der tschechischen Musikwissenschaft auf dem geringen zur Verfügung stehenden Raume unmöglich war, ist wohl selbstverständlich. Auch die Berichte aus den übrigen Staaten sind lediglich zusammenfassender Natur. Der Vorwurf der Oberflächlichkeit ist bei derartigen Übersichten sehr leicht zu erheben, und ich ertrage ihn ruhigen Gewissens. Dass ich die Bedeutung Smetanas und Hostinskys für die tschechische Musikwissenschaft nicht weiter erörterte, ist bei einem internationalen musikwissenschaftlichen Leserkreis wohl selbstverständlich, Wer Hostinsky war, weiss jeder musikwissenschaftlich Gebildete und kann sich leicht aus Riemanns Musiklexikon hierüber belehren lassen. Dagegen wird jeder unvoreingenommene Leser meines Referates zugeben müssen, dass ich für Prof. Nejedly und andere tschechische Musikgelehrte warme Worte gefunden habe. Dass ich Nejedlys Schriften über J. B. Förster und den Deutschen Gustav Mahler nicht erwähnte, ist wohl kein Kapitalverbrechen, auch eine eingehende Würdigung des längst erschienenen Werkes von Nejedly über den hussitischen Gesang wäre wohl kaum am Platze gewesen. Es hat sich ja bei diesen Berichten in erster Reihe um Referate über Kriegs- und Nachkriegserscheinungen gehandelt. Dass ich die tschechischen Musikzeitschriften nicht, dagegen die deutsche Zeitschrift „Der Auftakt" erwähnte, erklärt sich gleichfalls daraus, dass die genannte Zeitschrift erst kürzlich ins Leben gerufen wurde, also über sie als ein Novum zu berichten war, die tschechischen Zeitschriften dagegen bereits alle in den älteren Auflagen des „Riemann" registriert sind.

Helfert behauptet, dass er mir nur in einem Punkt recht geben müsse, u. zw. bezüglich der Organisation der Archivforschung. Nun habe ich gerade hierüber nichts gesprochen, obgleich ich vielleicht gerade da am besten den nationalen Standpunkt hätte hervorheben können. Ich hatte lediglich berichtet, dass von der tschechoslowakischen Regierung eine Anzahl „Landesmusikkonservatoren" tschechischer Nationalität ernannt worden sei, die die Aufgabe hätten, die Denkmäler heimischer Musik zu sammeln, aufzubewahren und neu herauszugeben, also eine ähnliche Aufgabe, wie sie die deutschen oder österreichischen Denkmäler haben. Nun wur-

de nicht lange nach dem Umsturz eine Anzahl derartiger Landesmusikkonservatoren ernannt, freilich nur solche tschechischer Nationalität. Es wurde eine staatliche Archivschule errichtet, in welcher derartige Konservatoren ausgebildet werden sollten. Von den Vertretern der deutschen Musikwissenschaft wurden später drei Herren in das Landesmusikreferat eingeladen, die ihr Gutachten über die Statutenentwürfe dieser Institution abgeben sollten. Gelegentlich dieser Sitzung wurden die genannten Statutenentwürfe ergänzt und fachmännisch berichtigt, worauf den genannten Herren bedeutet wurde, dass die Ernennung von Landesmusikkonservatoren auch deutscher Nationalität bevorstehe. Es stellte sich aber bald heraus, dass man nicht daran dachte, diesem Versprechen die Tat folgen zu lassen. Man kann aus diesem Beispiel sehen, wie es in der Tschechoslowakei um „Objektivität" und guten Willen bestellt ist.

Helfert macht mir einen Vorwurf daraus, dass ich in einer internationalen Zeitschrift es gewagt habe, zu sagen, dass der Lehrmeister des Tschechen weder Franzose noch Amerikaner, sondern einzig und allein der Deutsche war und ist. Hierin einen Mangel an Objektivität sehen zu wollen, ist Geschmacksache.

Dass Helfert es ablehnt, als Schüler Joh. Wolfs und Kretschmars bezeichnet zu werden, ist selbstverständlich.

Helfert hat aus meinem einfachen summarischen Referat ein Politikum gemacht, das sogar die tschechische Tagespresse aufgegriffen hat. Ich meinerseits habe weder die tschechische Musikwissenschaft noch das tschechische Geistesleben herabsetzen wollen, und ich bezweifle, dass ein tschechischer Referent, der über das musikwissenschaftliche Leben in der Tschechoslowakei berichtet hätte, ein wesentlich anderes Bild gegeben hätte, wenn er sich nicht starke Übertreibungen über die Bedeutung der tschechischen Musikwissenschaft hätte zu schulden kommen lassen.

Zum Schluss erwähne ich, dass ich vor Absendung meines Referates das Manuskript einem tschechischen Musikgelehrten vorgelegt hatte, der an meinem Bericht nichts auszusetzen hatte.

PAUL NETTL.

ACTES DE LA SOCIÉTÉ „UNION MUSICOLOGIQUE"

En date du 29 septembre 1923 s'est tenue à la Haye l'Assemblée générale, prescrite pas l'article XIII des statuts.

Les membres présents, à l'unanimité, ont approuvé les comptes et donné décharge au Conseil.

Suivant la liste, mentionnée dans l'article XII, le membre du Conseil Mr. A. Salazar devait se retirer. L'Assemblée l'a réélu à l'unanimité. Le secrétaire en informera Mr. Salazar en le priant de dire s'il accepte cette nomination.

Le Conseil informe l'Assemblée que la cotisation pour l'année 1924 a été portée à Fl. 12 (douze florins, valeur hollandaise); pour la Belgique, la France et l'Italie à 40 francs (valeur française); pour l'Allemagne et l'Autriche à Fl. 1.50 (valeur hollandaise).

MICHIELSEN,
secrétaire.

۴

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. La Société a pour but d'aider à l'avancement de la science musicale dans le sens le plus étendu du mot, et de faire naître l'occasion d'échanger des idées au sujet de cette science.

Art. 4. La Société comprend des membres et des membres honoraires. Peuvent être membres aussi bien des personnes que des associations.

Art. 5. On obtient la qualité de membre en s'adressant au secrétaire de la Société et en acquittant la cotisation annuelle, mentionnée Art. 9. On est considéré comme membre de la Société immédiatement après réception par le secrétaire de la demande et de la cotisation.

Art. 9. Les membres payent une cotisation annuelle, exigible par avance.

Jusqu'à l'année commençant le 1 janvier 1925 le montant de la cotisation sera fixé chaque année pour chaque pays par le Conseil de la Société. A partir de cette année le montant sera fixé par l'assemblée générale annuelle ou par référendum en vertu de l'Art. 13.

La cotisation a été fixé à 12 Florins (valeur hollandaise); pour la Belgique, la France et l'Italie à 40 Francs (valeur française); pour l'Allemagne et l'Autriche à Fl. 1.50 (valeur hollandaise).

Les membres reçoivent autant que possible *gratuitement* les publications de l'*Union Musicologique*.

Les membres peuvent se procurer les fascicules déjà parus à prix réduits.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 140 5